Germanistik

Immermanns „Andreas Hofer“

Eine literarhistorische Untersuchung und ästhetische Würdigung.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von
Paul Gelberg Gelberg
aus **Gleidorf** i. W.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Dezember 1927.
Dekan: Herr Prof. Dr. Ettlinger.
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering.

1929

1 * 9 * 2 * 8

Druck von der Verlagsanstalt J. X. Ruegenberg, Olpe

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet!

Inhalt

Vorwort

„Was dem Mann das Leben nur halb erteilt,
soll ganz die Nachwelt geben.“ [1]

Dieses Goethewort gilt auch von Karl Leberecht Immermann. Der großen Masse unseres Volkes ist Immermann ein Dichtername — sonst nichts; nur wenige kennen ihn ganz. Denen aber, die ihm nahe standen, die ihn völlig erkannt haben, ist er mehr als das, was man einen Dichter nennt. Wir Deutschen, vor allem wir Westfalen, wissen eigentlich viel zu wenig, was wir an Immermann besitzen. Einen ehrenvollen Platz nimmt er in der Literatur unter den Nachklassikern ein; man kennt ihn als einen Förderer der Schauspielkunst, man kennt den geistreichen Intendanten Immermann, der in Düsseldorf das Theater wirkungsvoll zu heben wußte, man kennt seine Romandichtung, vielleicht noch eine Auswahl seiner Werke, gelesen wird von ihm jedoch nur der „Oberhof“. [2])

Man hat darüber gestritten, ob Immermann zu den Romantikern gehört oder zu ihren Gegnern, ob er größer als Humorist oder als Heimatdichter gewesen ist. Seine Romantechnik, seine dramaturgische Tätigkeit, seine Bedeutung für das deutsche Theater hat man gewürdigt, seine Bühnenstücke hat man zum großen Teil untersucht und ihm den Namen „Dramatiker“ abgesprochen. Aeußerst zahlreich sind des Dichters Schöpfungen; neben vielen Anfängen und Gelegenheitsdichtungen, Vorspielen und Festspielen hat er fünfzehn dramatische Werke geschrieben, von denen keines mehr als lebend betrachtet werden kann. [3] Ein seltsames Schicksal!

Die vorliegende Arbeit ist die Frucht des Studiums seiner Dramen, ist eine kritische Studie über das „Trauerspiel in Tirol“, dem auch als „Andreas Hofer“ die erhoffte Bühnenwirkung versagt blieb.

---

[1] Epilog zu Schillers „Glocke“. Goethes Werke; Bibl. Inst. Leipzig, 2. Bd. S. 305.

[2] Der sich zumeist aus dem 2. und 5. bis 8. Buche des „Münchhausen“ zusammensetzt.

[3] Das dramatische Schaffen des Dichters ist aus der tabellarischen Uebersicht der Immermann-Aufführungen im Anhang ersichtlich.

Die dramatische Analyse erschien mir notwendig, weil die Dichtung für die Weiterentwicklung Immermanns bedeutend ist, weil sie ihn auf neuen seiner Eigenart entsprechenden Bahnen zeigt, weil es sein am meisten bekanntes Drama ist; vor allem aber auch, um das Mißgeschick, das die Immermannsche Dichtung in ihrer doppelten Gestalt auf der Bühne erlitten hat, zu verstehen, um zu erkennen, wieweit jenes unverdient — wieweit es berechtigt ist, um einen der schönsten und stolzesten Charaktere, welchen die deutsche Literatur- und Menschengeschichte aufzuweisen hat, allseitig kennen zu lernen. Es lag nahe, diesen Versuch auszuführen, seitdem Deetjen [1]) sein Buch über Immermanns Jugenddramen geschrieben; es lag näher, seitdem einzelne seiner Mannesdramen kritisch untersucht wurden. [2]) Es drängte mich aber förmlich dazu, als in der Neuzeit (Kriegs- und Nachkriegszeit) einige Theater [3]) durch Neuaufführungen versuchten, Immermann wieder auf die Bühne zu bringen, und weil der Weltkrieg, der vor allem den Sinn für das deutsche Selbstbewußtsein im Drama stärkte, eine neue Bearbeitung des Hoferdramas gebracht hatte. [4]) In den Tagen der Entrechtung Südtirols wird immer wieder das Gedenken an den tirolischen Freiheitshelden Andreas Hofer [5]) lebendig, und durch all dieses war mir klar, daß dies Immermann'sche Freiheitsdrama nicht so gänzlich unbedeutend sein müsse und — da seine Wirkung bis in die Gegenwart hineinragt — der Untersuchung würdig sei.

Der Inhalt dieser Arbeit — auf eine kurze Formel gebracht — ist: Entstehen, Werden und Vergehen der dramatischen Schöpfung

---

[1]) W. Deetjen, Immermanns Jugenddramen, Leipzig 1904.

[2]) W. Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite, Diss. Leipzig. A. Leffson, Immermanns Alexis, Gotha 1904. Fischer und Jahn, Immermanns Merlin.

[3]) Düsseldorf, Magdeburg, Chemnitz und Oldenburg: „Andreas Hofer"; Berlin: „Merlin"; Harzer Bergtheater: „Die Brüder"; Düsseldorf: „Die Prinzen von Syrakus"; „Cardenio und Celinde".

[4]) Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen von Karl Immermann. Neue Bühnenbearbeitung von Erich Feldhaus, Magdeburg 1916.

[5]) „Ein Volk, dem man die Heimat nahm,
Gräbt knirschend seinen Zorn und Gram
Hier in den Stein der Heldengruft
Und schwört bei Hofer's Staub und ruft:
Wir werden rasten und ruhen nicht
Bis uns'rer Knechtschaft Fessel bricht
Und Nord und Süd die Bruderhand
Sich reichen im deutschen Hoferland" (A. Müller, ps. Br. Willram, Protest gegen die Spaltung Tirols 1918 durch die Italiener, auf einem Stein links vom Standbild Hofers in der Hofkirche zu Innsbruck. — Eine Urenkelin von Andreas Hofer lebt noch als Mater Maria Josefa im Kloster der Ursulinen zu Reichenberg).

Immermanns zu erkennen, das tragische Schicksal des Dichters zu verstehen und seinem dramatischen Kunststreben gerecht zu werden.

Die erste Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Herrn Universitätsprofessor Dr. Schwering, dem ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank sage für das freundliche Interesse, das er meiner Untersuchung stets zu teil werden ließ. Für die Erlaubnis zur Benutzung des Immermannschen Nachlasses im Goethe- und Schiller-Archiv bin ich dankbar dem Herrn Prof. Dr. Wahle (Weimar), für freundliches Entgegenkommen in der Benutzung des Quellenmaterials der Universitätsbibliothek in Münster und dem Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, für bereitwillige Mitteilungen von Aufführungen und Besprechungsmaterial Immermann'scher Werke den Leitungen der Stadt- und Theaterarchive. Besonderer Dank gebührt für Anregungen und Hinweise Herrn Prof. Dr. Deetjen (Weimar) und Herrn Univ.-Bibliothekar Dr. Dörrer (Innsbruck).

Olpe i. W., 1928.

Paul Gelberg.

Immermanns Hervorwachsen aus dem Drange dramatischer Wiederbelebung.

Karl Lebrecht Immermann hat in seiner persönlichen Entwicklung einen Werdegang deutscher Zeit- und Geistesgeschichte durchgemacht, ist Romantiker und Antiromantiker in einer Person. Seine dramatischen Schöpfungen sind nur aus seinem Leben und Streben und aus den Zeitverhältnissen zu verstehen, wie sich auch die Frage, ob „Andreas Hofer“ eine schöpferische Leistung und ein echtes dramatisches Kunstgebilde ist, nur unter dieser Berücksichtigung und im Hinblick auf seine Stellung zum historischen Drama voll und ganz beurteilen läßt.

Die idealistische Weltanschauung hatte das nach Form und Inhalt eine Einheit bildende, organisch harmonierende idealistische Drama der klassischen Literaturperiode zur Höhe geführt, aber die durch die Klassik geschaffene künstlerische Form wurde durch die Romantik wieder zerstört. „Es herrschte die größte Ergiebigkeit an Talenten und Produktionen, an neuen Gattungen und Bestrebungen.“ [1]) Die Flammenzeichen der Befreiungskriege waren verraucht, die kulturzerstörenden Kriege Napoleons hatten ihr jähes Ende erreicht, das deutsche Volk in seiner breiten Masse verkümmerte in Stillstand und Unfreiheit. Diese Zeit, in der sich Immermann zum ersten Mal seelisch und künstlerisch vorstellte, bedeutet historisch und kulturell einen Tiefstand in der Geschichte des deutschen Dramas und seiner Bühne. In seiner Vorrede zum „Trauerspiel in Tirol“ [2]) hob Immermann selbst die Mängel der zeitgenössischen Dramatiker hervor: „Statt, daß der wahre Dichter nur danach strebt, durch die Dichtung im Ganzen einen bleibenden Eindruck hervorzubringen, sucht man jetzt so vieler einzelner, zersplitterter Effekte als möglich habhaft zu werden; daher das Attrappenartige, das Suchen nach Pointen in der Scenenbildung. Was sich zu einem solchen sogenannten Effekte durchaus nicht verarbeiten läßt, wird mit unbeschreiblicher Nachlässigkeit behandelt; daher die gänzliche Leerheit der vermittelnden Scenen und

---

[1]) R. von Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, 5. Aufl. Breslau 1881, S. V.

[2]) Hempel, Bd. 17, S. 10.

der sogenannten Nebenfiguren. Die Kunst, poetische Mittel- und Hintergründe abzustufen, subordinierte Motive richtig zu behandeln und die Hauptmotive in eine Uebereinstimmung zu setzen, scheint fast verloren gegangen zu sein. Schlingt sich nun um alle diese Fehler und Mängel noch der Kranz der sogenannten blühenden Diction, so ist ein Kunststück fertig geworden, welches den Meisten nichts zu wünschen übrig läßt, freilich aber ein gebildetes Gefühl ungefähr so anspricht wie ein Gemälde, in welchem der Maler, ohne Kenntnis der Perspektive und Verkürzung, lauter verzeichnete Figuren mit reinem Himmelblau, Rosenrot und Grasgrün zusammengetrieben hat."

In dem Zusammenbruch des gewaltigen Herrschers Napoleon erblickte die Zeit das Walten einer höheren Macht, das Walten des Schicksals und wurde so auf die fatalistische Tragödie hingeleitet. Aber an die Stelle der bewußten Schicksalstragödien, die ihre Handlung auf motiviertes Eingreifen fremder Gewalten in das Leben der Menschen aufbauten, traten „Zufallsdramen", in denen das Schicksal wie eine „transzendente Furie aus den Kulissen hervorsprang" [1]. Zacharias Werner suchte zu vermitteln zwischen Romantik und Theater. Er war von allen Romantikern die ausgesprochene Bühnenbegabung und leitete die damals so beliebten — heute berüchtigten — Schicksalstragödien ein mit dem „24. Februar". Aber seine Nachfolger: Adolf Müllner [2]), der nüchterne Verstandesmensch, und Ernst Houwald [3]) verzerrten die tragischen Begriffe von Schuld und Schicksal ins Alberne und Spielerische. Durch diese Reihe von Talenten, die eine starke Wirkung ausübten [4]), hatte die Schicksalsidee im Drama ihren Kreislauf vollendet und verschwand wieder von den Bühnen. [5])

Gegen diese und andere Zeitströmungen kämpfte die Romantik durch Wiedererweckung und Belebung echt deutschen Sinnes an. Eine Zeit, reich an Dichtern und dichterischen Bestrebungen, arm an poetischen Leistungen erster Größe, brach heran. Geniale Dichter wollten in mühevollem Ringen für eine ideale Bühne dichten, kümmerten sich aber tatsächlich nicht um die dramatischen Voraussetzungen. Während bislang die Form ohne Geist nachgeahmt wurde, war den Romantikern der Geist wichtiger als die Form. Dieser Drang zum Formlosen und Ungebundenen war dem Drama nicht günstig; die Tragödien und Komödien Ludwig Tiecks, der Drama und Bühne kannte, aber in seinen eigenen Schöpfungen die Gesetze der dramatischen Kunst vielfach mit Absicht nicht beachtete, die verfehlten Versuchsstücke eines Wilhelm von

[1]) R. v. Gottschall, a. a. O. S. 210.
[2]) Müllner: „Der 29. Februar", „Die Schuld".
[3]) Houwald: „Das Bild", „Leuchtturm", „Seinem Schicksal kann niemand entgehen".
[4]) so daß selbst Grillparzer in seinem ersten und Heine in seinen beiden einzigen verfehlten Dramen in den Bahnen Werners und Müllners wandeln.
[5]) von Tieck, Platen, Börne verurteilt. Immermann hielt die Schicksalsdramatiker, leider auch Grillparzer, von seiner Musterbühne fern.

Schütz, Friedrich de la Motte-Fouquee, Achim von Arnim, Josef von Eichendorff und der Brüder Schlegel kann man nicht ernstlich für Dramen erklären, sie haben für die Bühne keine Bedeutung erlangt. Ernst August Graf von Platen-Hallermünde war der formvollendete Meister im Urteil seiner Zeitgenossen. Seine Literaturlustspiele [1]), in denen er über die Schicksalsdramatiker seinen Spott ergießt und die Entartung der Romantik geißelt, haben nur literarhistorische Bedeutung. Dem romantischen Drama fehlte ein lebenskräftiger Kern, ein echt dramatischer Geist; den Romantikern fehlten die Eigenschaften eines Dramatikers: Gegenständlichkeit in der Darstellungskunst, Geschlossenheit der Kraft und rastlose Ausdauer. Der Mangel an Wirklichkeits- und Wahrheitssinn machte sich im Leben und Dichten der Romantiker oft verhängnisvoll bemerkbar. [2]) Abgesehen von vereinzelten Ausnahmen hatten sie zum Drama kein glückliches Verhältnis, bühnenwirksam sind ihre Stücke nie gewesen, sie konnten es auch nicht werden. Ein hervorragender, mit wahrhaft schöpferischer Kraft durchgreifender Genius fehlte, und die große Zahl fruchtbarer Theaterschriftsteller dieser Zeit erhebt sich nicht über die Bedeutung, welche die Bühne selbst einnahm. Wie das Drama, so hatte auch das Bühnenwesen an dem Epigonentum der Zeit gleichen Anteil. Die Tagesbühne spiegelte das alltägliche häusliche Leben wieder und befand sich trotz Kleist und Grillparzer — die beiden echten Dramatiker der Romantik gingen ihre eigenen Wege — nahezu völlig in den Händen geschickter, aber gänzlich bedeutungsloser „Stückeschreiber", welche die Theatertechnik kannten und mit großer Geschicklichkeit durch billige dramatische Effekte zu erschüttern und durch Sentimentalität zu rühren verstanden. Iffland, dessen Stücke sich durch Bühnen- und Menschenkenntnis auszeichnen, stand an sicherer Stelle auf dem Repertoire. Er hat sich im Verein mit Kotzebue um die Fortbildung des deutschen Theaters verdient gemacht, das Streben muß man anerkennen. Es folgten: Fr. W. Ziegler, Jul. v. Voß, Graf Fr. H. v. Soden; eine Zeit für kleine Geister, für Kotzebue und Raupach, dessen Oberflächlichkeit in der Stoffbehandlung der großen Masse des Publikums behagte. „In der Tat", sagt Immermann, „bietet die Bühne einen sonderbaren Anblick dar. Neben einigen ältern, eignen und fremden Meisterwerken rauschen im buntesten Ungestüm die wunderlichsten Zerrgestalten über die Bretter. Man müßte den Atem des Polonius haben, um die Klassifikation aller der Deklamations-Uebungen und Rettungs-Geschichten, welche uns als Schau- und Trauerspiele geboten werden,

[1]) „Die verhängnisvolle Gabel", „Der romantische Oedipus", „Der gläserne Pantoffel", „Schatz des Rhampsinit".
[2]) W. Oppermann, Geschichte der deutschen Dichtung, Leipzig 1925, S. 58.

sowie der Bonmots, Epigramme und Fescenninen, welche wir gutmütig genug sind, für Lustspiele gelten zu lassen, vorzutragen.“ [1])

Auf den Bühnen wurde alles durcheinander gegeben, „ein Mischmasch des Repertoires“ [2]), wodurch das Volk in seinem Urteil stark beeinträchtigt wurde. „Komödie, Drama, Tragödie und Oper rauschen in bunter Mischung über die Bretter.“ [3]) „Die tragischen Dichter verwechselten das Tragische mit dem Schaudervollen, die Lustspieldichter wagten nicht die Hand in die Wunden der sozialen und politischen Zustände zu legen.“ [4]) „Das geschichtliche, vaterländische Drama erschien staatsgefährlich [5]), soziale, religiöse und andere tiefere Probleme waren vollends verpönt.“ [6]) Das Theater, „eine Anstalt, welche gegenwärtig weder Stil noch Regel besitzt und sich selbst seit lange keinen Rat mehr weiß“ [7]), war keine Stätte der Kunst mehr; die Bühne, einst Nationalangelegenheit, hatte mit der Entwicklung des nationalen Geistes nicht gleichen Schritt gehalten, sie war zur Vergnügungsstätte, zum Gegenstand des Zeitvertreibs geworden. Die Bühne war nicht mehr ein Institut zur Erziehung, Veredelung und Erhebung unseres Volkes. Die meisten Theater entbehrten der künstlerischen Leitung, und die kunstfremden Führer der Hofbühnen waren die eigentliche Ursache des Uebels, des Siechtums der deutschen Spielstätten; wie bei den Hofbühnen, so war es auch bei den meisten Stadttheatern. Ueberall führte die Klassik ihren Kampf gegen Iffland, Kotzebue und ihre Artverwandten, „in deren Händen das Erbe des bürgerlichen Dramas zur bloßen Unterhaltung rührseliger Zuschauer geworden war“. [8])

Hinzu kam noch die mangelhafte Bildung der Schauspieler in der Auffassungs- und Gestaltungskraft. Das deutsche Publikum stand den Theaterdichtern fremd gegenüber. Auch die öffentliche Kritik leistete nichts zur ästhetischen Erziehung des Volkes, zur Reform der Bühne, sondern bildete selbst einen der Faktoren, die den Verfall des deutschen Theaters verschuldeten. [9]) Erst ganz allmählich fanden die norddeutschen führenden Geister, die Dramaturgen: Tieck, Klingemann,

---

[1]) „Ueber den rasenden Ajax des Sophokles“, Hempel, Bd. 17, S. 401.

[2]) Immermann verspottet den Mischmasch des Repertoires in seinen „Papierfenstern eines Eremiten“, Hempel, Bd. 9, S. 90.

[3]) Eos, Nr. 21/22, Nürnberg 1820, Immermann, K.: Aufsatz über die Bühne zu Münster.

[4]) Hempel, Bd. 17, S. 401.

[5]) Das mußte Immermann persönlich erfahren: seine bedeutendsten Dramen wurden zurückgewiesen: „Alexis“ in Berlin aus politischen Gründen, „Friedrich II.“ in München aus religiösen Gründen.

[6]) H. Maync, Immermann, München 1921 S. 322.

[7]) Hempel, Bd. 16, S. 472.

[8]) B. Busse, Das Drama, Leipzig 1918, Bd. 3, S. 73.

[9]) R. Fellner, Geschichte einer Deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 40.

Holbein und Immermann Anerkennung und Gehör, und aus weiter Ferne leuchtete — 1821 — die alte Kaiserstadt Wien mit ihrem Hofburgtheater.

So offenbarten Drama und Bühne, Schauspieler und Publikum den Tiefstand der dramatischen Kunst. Die Zeit war reich an Ideen und Anregungen, aber arm an wirklichen Lebenswerten. „Wir leben", heißt es im VI. Buche der Epigonen, „in einer Uebergangsperiode." Das war der gegebene Boden, auf dem sich natürlicherweise ein Geist der Erneuerung finden mußte. Ein Etwas also, das neue Kraft, neues Leben brachte, mußte kommen. Ein Sohn dieser so deutlichen Uebergangszeit, der bewußt und durch eigenes Schaffen gegen die Schwächen der Zeit, gegen die Verirrung der Dramatiker und die Entartung des Bühnenrepertoires ankämpfte, war Immermann. Er fühlte sich berufen, zu reformieren, denn „erkannten Fehlern um der Mode willen nachzugeben, ist mir unmöglich gewesen", sagte er selbst. [1]) Und im Jahre 1825 veröffentlichte er mit seiner ästhetischen Abhandlung „Ueber den rasenden Ajax des Sophokles" seine eigene Dramaturgie, welche das Drama seiner Zeit untersucht, mit ihm rechtet und tadelt und in der Erkenntnis des Verfalls neue Wege ausfindig zu machen bestrebt ist. Wie seine Musterbühne in Düsseldorf beweist, daß er der geborene Schauspielleiter war, so beweist seine künstlerische Frühentwicklung eine angeborene Vorliebe und besondere Neigung zur bühnendarstellenden Kunst; ein Streben zu den Höhen des Dramas beseelte ihn. In seinen Jugenddramen — ganz im Banne der Romantik geschrieben — ist ihm jede Eigenart versagt; in den Mannesdramen — im Geiste des Klassizismus — „empfindet man den beständigen Widerstreit zwischen Gedankenwucht und dem Unvermögen poetischer, freiwirkender Gestaltungskraft, zwischen angeborener Verstandesnüchternheit und dem kühnen Schwunge der Phantasie". [2])

Bis zum Jahre 1826 hat sich Immermann in seinen Bühnenwerken in einem nichthistorischen Stoffkreise bewegt. Rein politisches Werden und Vergehen hat er nicht zur Darstellung gewählt; wo er den Boden der Geschichte betreten hat, da vermischt er Tatsache und Sage. Da aber sein Leben unter dem Zeichen gewaltiger historisch-politischer Entwicklung und Einwirkung stand, so war der Sinn für das geschichtlich Gewordene und Dauernde ihm eigen. Dies starke historische Interesse des Dichters mußte sich auf dramatischem Gebiete äußern. Er wollte das Gefühl für die große nationale Linie neu beleben, er wollte ein National-Theater schaffen. Das war nur möglich, wenn man das Leben des Volkes und seine Vergangenheit zum

---

[1]) Hempel, Bd. 17, S. 11.
[2]) A. Biese, Deutsche Literaturgeschichte, München 1918, Bd. 2, S. 539.

dramatischen Vorwurf machte, wenn man den Spielplan mit vaterländischen Stoffen belebte. „Mit vollem Bewußtsein", sagte Putlitz [1]) in seiner Biographie, „stellte er darum seine Dichtungen in die große Strömung christlich-germanischer Entwicklung, und verließ diese dauernd nicht wieder, nachdem er kühn den Griff getan ins volle warme Leben".

Um diese Reformierung des Theaterspielplans zu verwirklichen, wollte Immermann den Heldentaten der Tiroler wieder unmittelbar Farbe, Gestalt und Leben verleihen, und er suchte in einem Drama das Schicksal des Tiroler Volkes und seines Anführers Andreas Hofer poetisch zu verklären.

I.

Die Entstehungsgeschichte des Dramas.

„Wer da will Männer sehn,
Geh' ins Tirolerland!
Wie sie so mutig stehn
An ihrer Felsenwand!" [2])

Jedes Kunstwerk verlangt eine doppelte Betrachtungsweise: eine historische, die Erkenntnis seines Werdens, und eine ästhetische, die Erkenntnis seines Wertes.

Die Tiroler Erhebung von 1809 ist nicht in vollem Sinne des Wortes eine nationale Bewegung, sie war „eine von partikularistischen und territorialen Gefühlen geleitete, von den Idealen des Mittelalters erfüllte Auflehnung des Bauernstandes gegen die Macht des modernen Staates". [3]) Das heldenmütige Gebirgsvolk der Tiroler — seit 1805 bayrisch, aber mit den vielfachen Regierungsanordnungen, die dem frommen konservativen Sinne des Bergvolkes zuwider waren, unzufrieden — leitete unter dem Oberkommandanten Andreas Hofer die Volkserhebung ein gegen die verhaßte Fremdherrschaft von Napoleons und Bayerns Gnaden, nach dem vom Erzherzog Johann und dem Intendanten von Tirol Joseph von Hormayr gezeichneten Plan für den Tiroler Aufstand. Die Bayern wurden mehrmals aus Tirol vertrieben, Freiheit und Sieg loderten wie Flammenzeichen empor auf den Bergen, um dann in die Nacht neuer Unterjochung zu versinken. Ein Separatfriede wurde geschlossen; dieser unglückliche Ausgang des Freiheitskampfes begrub alle Hoffnungen und lieferte die treuen Tiroler

[1]) G. zu Putlitz, Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt, Berlin 1870, Bd. 1, S. 150.

[2]) L. Tieck, Werke, Bibl. Inst. Leipzig, 1. Bd. S. 33.

[3]) B. Gebhardt, Handbuch der Deutschen Geschichte, Stuttgart 1923, 2, S. 502.

ihrem Schicksal aus. Nach glücklichen Erfolgen und kühnen Heldentaten endete der Aufstand mit dem Tode Hofers am 20. Febr. 1810 in Mantua [1]) und mit der Vierteilung dieses Oesterreich so treuen Landesteiles.

Wenn auch die Volkserhebung mißlang, so zeigte doch der ausdauernde Heldenmut der Tiroler die Kraft des Volkes und die Möglichkeit des Widerstandes und zeitigte vorbildliche Heldentaten nationalstolzer Vaterlandsliebe ohne dauernden politischen Erfolg. Der Aufstand löste eine ungeheuere Wirkung aus, und der Eindruck der kühnen Taten des tapferen Volkes war in ganz Deutschland ein nachhaltiger. „Hofer und seine Freunde sind nicht deutsche Helden, aber Deutschland hatte" in ihm „einen Märtyrer mehr, und diese Blutsaat zeugte Männer." [2]) „Der Sturm der Begeisterung in den folgenden entscheidenden Freiheitskämpfen hat den Samen von der unscheinbaren Ackerkrume, Tirol genannt, hinausgetragen in die Fluren des alten heiligen Reiches, und dort ist dann die Frucht gereift zu Deutschlands und Oesterreichs Ehre, zur Rettung des bis dahin geknechteten Volkes." [3])

Diese Geschichtsepisode, voll Schlichtheit, Hingebung und Begeisterung, übte eine große Kraft aus weit über die Grenzen jener kriegsbetroffenen Lande, und auch bei dem freiheitsliebenden Volke hat dieses Kämpfen und Ringen eine Fülle großer Erinnerungen und Lieder geprägt. Die Tiroler Kriegslyrik des Jahres 1809 hatte eine große Anzahl kraftvoller Lieder aufzuweisen, die teils in Wien als „offizielle Dichtungen", teils in Tirol als echte Volkslieder mit unverfälschtem Stimmungsausdruck entstanden sind. Doch mit der großen Iselbergschlacht versiegt diese Liederquelle allmählich, aber „wie ein ferner sterbender Ton klang es aus den Tiroler Alpen nach unseren Flächen herunter". [4]) Eine gewaltige Bewegung ging durch die germanischen Gaue, „ganz Deutschland trauerte um den Tod dieses heldenmütigen und freundlichen Mannes". Aus der Tiefe des Gemütes und voll Vaterlandsliebe sang Eichendorff [5]): „O Herr! laß diese Lohen wehn, sich breiten auffordernd über alle deutschen Lande!"

---

[1]) Hofer fand später in der Stadt seine Ruhestätte, mit der sein Name für immer verbunden ist. K. Zimmeter (Führer durch die Hofkirche) schreibt: „Links vom Eingange befindet sich das 1834 errichtete Grabdenkmal Andreas Hofer's mit dem Standbild des Helden von Prof. Scheller in Wien und einem Relief von Josef Klieber, „Andreas Hofers Fahneneid vor den Abgeordneten der Tiroler Stände." Die 1823 aus Mantua durch den Hauptmann Rumplmayr des Kaiserjäger-Regimentes entführten sterblichen Ueberreste Hofer's sind unter dem Grabmal beigesetzt; zu beiden Seiten befinden sich die Ruhestätten seiner Kampfgenossen, des Kapuziners Joachim Haspinger und des Josef Speckbacher." (Vgl. Wörl's Reiseführer und „Führer durch Innsbruck" von K. Jandl, Innsbruck 1928).

[2]) B. Gebhardt, a. a. O. S. 506.

[3]) J. Hirn, Tirols Erhebung im Jahre 1809, Innsbruck 1909, S. 144.

[4]) Hempel, Bd. 18, S. 221.

[5]) Jos. K. B. v. Eichendorff, Werke, Bibl. Inst. Leipzig, 1. Bd. S. 121.

Ernst Moritz Arndt, der den schlichten Volkskämpfer neben die antiken Freiheitshelden, einen Brutus und Cato, stellte, schien der Todestag Hofers so bedeutsam, daß er an ihm alljährlich ein ernstes stilles Trauerfest veranstaltet wissen wollte. Der „herrliche Tiroler Feldhauptmann, der unsterbliche Andreas Hofer“ ward ihm, wie er im III. Teil des „Geistes der Zeit“ begeistert schreibt, zum berühmtesten Namen Deutschlands. Ein poetisches Denkmal hat Arndt ihm nicht gesetzt; auch in den Kreisen der Romantiker herrschte Begeisterung und Mitgefühl für die kaisertreuen Tiroler und ihre Anführer [1]), aber ein dichterisches Werk zeitigten sie nicht. Jedoch von den Empfindungen, die damals die Besten beseelten, legen die leidenschaftlich ergriffenen Briefe der Königin Luise [2]) und der Bettina von Arnim [3]) Zeugnis gab. Hohe patriotische Gesinnung und warme Anteilnahme für die Heldentaten, die Entbehrungen und Enttäuschungen der tapferen und armen Tiroler, der „festen, sicheren, in sich einheimischen Naturen, die den Geist der Treue und Freiheit mit der reineren Luft ihrer Berge einatmen“ [4]), klingen aus Bettinas Briefen. Sie berichtet, wie sie während der Kriegsmonate morgens und abends von dem Schneckenturm in München nach den blauen Bergen hinunterschaute [5]) und den Bedrückten so herzlich gerne helfen wollte. Freudig rief sie aus: „Ach, hätt ich ein Wämslein und Hosen und Hut, ich lief hinüber zu den gradnasigen, gradherzigen Tirolern und ließ ihre schöne grüne Standarte im Winde klatschen!“ [6]) Dem bayerischen Kronprinzen vertraute sie ihre Anschauung von dem Tirolervolk, das sich die Heldenkrone erwirbt [7]), an und sucht ihn für das tapfere Bergvolk zu gewinnen. Sie hat durch lebendige Schilderungen und Charakterisierung der Anführer [8]) Goethe Anteilnahme an dem tragischen Schauspiel eingeflößt, sandte ihm ein gedrucktes Tiroler Kla-

---

[1]) Karol. Schlegel steht auf Seite der besiegten Bayern.

[2]) Martin, Briefe der Königin Luise, Berlin 1887, Braun L., Königin von Preußen in ihren Briefen, Berlin 1888.

[3]) Bettina von Arnim, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Hg. von H. Amelung, Leipzig Bong u. Co. S. 247 bis 329 (München, 3. März 1809 bis Landshut, den 10. März 1810).

[4]) ebenda S. 251.

[5]) ebenda S. 253; (256) „Heute Morgen war ich draußen im beschneiten Park und erstieg den Schneckenturm, um mit dem Fernrohr nach den Tirolerbergen zu sehen“ und S. 277: „Es martert mich alle Tage, nicht zu wissen, was dort vorgeht; ich käme mir vor wie ein feiger Freund, wenn ich mich dem Einfluß, den die Nähe des bedrängten Landes auf mich hat, entziehen wollte; wahrhaftig, wenn ich abends von meinem Schneckenturm die Sonne dort untergehen sehe, da muß ich immer mit ihr.“

[6]) ebenda S. 247, Brief aus München 3. 3. 1809.

[7]) ebenda S. 258 ff. und S. 265: „Ich bin ihm gut, weil er mit so schönem Willen hinübergeht zu meinen Tirolern, und wenn er auch nichts tut als der Grausamkeit wehrt, ich verlasse mich auf ihn“.

[8]) ebenda S. 268 ff. 285 f.

gelied über Hofers Gefangennahme [1]), trauerte über den Tod Hofers, „dessen Seele frei von bösen Fehlen, offen vor jedem lag, als ein Beispiel von Unschuld und Heldentum“ [2]) und schrieb ihm mit hinreißendem Feuer und innerer Verbundenheit: „— ich möchte zum Wilhelm Meister sagen: Komm, flüchte Dich mit mir jenseits der Alpen zu den Tirolern, dort wollen wir unser Schwert wetzen . . . . .“ [3]) Arnim, Brentano, Adam Müller, Eichendorff und H. Heine hatten ebenfalls ein tiefstes Mitgefühl für Tirol und seine Helden. A. W. Schlegel hat zwar in seiner tragischen Szene „Die Tyroler“ [4]) eine kurze harmlose Satire geschrieben, aber nicht gegen die tapferen Kämpfer von 1809, sondern gegen Immermanns „Trauerspiel in Tirol“. Allmählich folgten mehrere historische Darstellungen des Völkerringens. Große Dramatiker der nachklassischen Periode haben sich zwar mit dem Freiheitsstoff [5]) beschäftigt, aber um den Tiroler Freiheitskampf haben sie sich wenig bekümmert. Diesen echten Volksgestalten mußte die Kunstpoesie erst Unsterblichkeit im Gesange verleihen. Bei den Freiheitssängern fand die Erhebung Tirols ein besonderes Echo, und gar bald bemächtigten sich zahlreiche Dichter des Stoffes, der bis zur Gegenwart immer wieder die Schriftsteller angezogen hat. Der Stoff, den Hebbel den rührendsten der neueren Geschichte genannt hat, auf den schon Mozart und J. E. Schlegel hingewiesen, lockte naturgemäß auch zur dramatischen Gestaltung. Immermann wußte, daß der vaterländische Stoff immer erhebend und wirkungsvoll sei, weil er auf das Volk der Zeiterlebnisse halber viel mehr einwirkt. Es interessierte ihn an dem Stoff: die Kraft des Volkes, der Freiheitsgedanke, das Bedeutsame der Erhebung und die Gestalt Hofers, der als einfacher Mann die Tiroler mit ihren Stutzen sammelte und, um die bedrohten Grenzen ihres Landes zu verteidigen, die Kämpfe der Getreuen des Jahres 1809 leitete. Oesterreichs Erhebung und Niederlage im Jahre 1809 hatte auf den damals 13jährigen Kna-

---

[1]) Bettina v. Arnim, a. a O. S. 323: „Der Kommandant der Heldenschar, auf hoher Alp gefangen gar, findet viel Tränen in unseren Herzen.“

[2]) ebenda S. 328 f. Diese Darstellung von Hofers Tod in dem berühmten Briefe aus Landshut, vom 10. 3. 1810 hat manchem Dichter, auch Jul. Mosen, zum Muster gedient.

[3]) ebenda S. 249 (Daß Bettina an dem Buch Bartholdys mitgearbeitet habe, macht L. Geiger, Euphorion IX, 122—30, an zwei Stellen ihres „Ilius Pamphilius“ 2 100, 135, 170 wahrscheinlich.)

[4]) A. W. Schlegel, Werke, 2, S. 365 und Musenalmanach für das Jahr 1832. Leipzig 3. Jahrg. S. 14—17.

[5]) In Kleist und Grillparzer hatte die welterschütternde Erscheinung Napoleons eine „Hermannsschlacht“ und eines „Königs Ottokar Glück und Ende“ ausgelöst. Grillparzer plante sogar ein Hoferdrama; einer s. Brüder nahm an den letzten Aufstandsbewegungen im Nov. 1809 teil; s. J. Hirn, a. a. O. S. 793 u. Grillparzers Tagebücher.

ben, „der Genossen Schills zum Tode führen sah“ [1]), einen tiefen Eindruck gemacht. Er war aufgewachsen in den Erinnerungen an jenen Gebirgskrieg, und der „Ton aus den Tiroler Bergen“ klang lauter in dem fühlenden Herzen des ehemaligen Befreiungskriegers, die Erinnerungen der Knabenzeit an die Tiroler Kämpfe wurden neu belebt in ihm wieder lebendig, als er 1826 in Magdeburg eines Abends die Zillertaler Sängergesellschaft Rainer [2]) ihre heimischen Weisen singen hörte. Die Stimmung, die diese schlichten Lieder in ihm erregten, sollte weiter klingen. „Tief und innig stahlen sich die Weisen von dem Leben eines Volkes in seinen Bergen, von des Hirten Liebe und Leide, von des Jägers Lust und seinem kühnen Wagen in das Herz des Dichters, tönten weiter in seiner Seele und erweckten in ihr kühne Bilder und Pläne. Diese Bilder einfacher Größe, aufopfernder Treue und religiöser Begeisterung, die vor ihm auftauchten, wollte und mußte er zur Gestaltung bringen.“ [3]) Es war ein modern-historischer Stoff, damals aktuell, da er noch im Volk lebendig war, namentlich für Immermann, der selbst die Waffen getragen hatte. Naturgemäß mußte er sich auch als Freiheitskämpfer [4]) von diesem vaterländischen Stoffe mächtig angezogen fühlen, zumal man in Magdeburg noch genug davon sprach. Auch er mußte, da die Stimmungen dieses Aufstandes ihn noch umwehten, dies Freiheitslied noch einmal ertönen lassen. Nachdem er sich selbst erkannt, nachdem er sich an den kritischen Abhandlungen und ästhetischen Aufsätzen Humboldts, Goethes und der Schlegel geschult, nachdem er seine Dramaturgie geschrieben hatte, wählte er „das neutrale Gebiet des historischen Dramas, auf dem Schiller seine größten Erfolge errungen hatte“. Er gab die Romantik des mittelalterlichen Hintergrundes auf und ergriff als Mann der Gegenwart diesen Stoff, der noch der lebenden Generation bekannt war. Er suchte den bäuerischen Helden Andreas Hofer in den „Brennspiegel der poetischen Darstellung“ zu bannen, nahm die letzten Lebenstage Hofers, wo der schlichte Mann aus dem Volke zur Heldengröße emporwächst, zum Vorwurf seiner dramatischen Gestaltung und gab zum ersten Male [5]) der bedeutsamen Erhebung der Tiroler eine wirksame und würdige Form. Mit schaffensfrohem Eifer ging er an die Arbeit des Quellenstudiums, u. — „in Träumen verloren, in sein stilles Zimmer verschlossen,“ — schrieb er von innerem Drange ge-

[1]) Koch-Werke, Bd. 159, S. 121.

[2]) Virtuosen, die damals durch Deutschland und England zogen, und die er dann auch auf wenig glückliche Weise in sein Drama, eine Szene aus Kleists „Hermannsschlacht“ nachbildend, eingeführt hat.

[3]) Putlitz, a. a. O. Bd. 1, S. 142.

[4]) Immermann hatte bei Belle-Alliance mitgefochten.

[5]) Nachdem schon 1816 Paul Treulieb-Wigand und vor ihm Mayr und Wörndle den Sandwirt zum Dramen-Helden gemacht hatten.

trieben in seiner Vaterstadt Magdeburg [1]) im Jahre 1826 in einem Zuge und in dem knappen Zeitraum von kaum sechs Wochen, „voll vom Gefühl jener Zeit“ [2]), das „Trauerspiel in Tirol“ nieder. Im Herbst und Winter von 1833 auf 34 unterwarf er sein Trauerspiel, nachdem er Tirol besucht hatte, einer vollständigen Umarbeitung. [3]) In dieser Gestalt und unter dem Titel „Andreas Hofer, Der Sandwirt von Passeyer, ein Trauerspiel“ ließ er das Drama im April 1834 in Düsseldorf spielen und nahm es in seine Schriften auf.

„Die geforderte Nationaltragödie nun gleich selbst zu schaffen, war ihm allerdings nicht gegeben, doch ließ er jetzt ab von romantisierenden und antikisierenden Experimenten und tat im Hofer-Drama den ersten Schritt auf den Boden, in dem die wahren Wurzeln seiner Kraft mehr und mehr erstarken sollten: Dem der zeitgenössischen Geschichte und des lebenden Volkes.“ [4]) Das „Trauerspiel in Tirol“ schildert in einer Sprache, die von patriotischem Enthusiasmus durchglüht ist und stark an Kleist'schen Ausdruck erinnert, den heldenmütigen Kampf der unterdrückten Tiroler gegen die Franzosen. Die Unterwerfung Tirols bezw. Oesterreichs durch die Franzosen war durch den Vertrag von Znaim besiegelt. Der Oberanführer der Volkserhebung zum Schutze der Unabhängigkeit, Andreas Hofer an der Seite Speckbachers und Haspingers, lehnt sich dagegen auf. Die biederen, von glühendster Vaterlandsliebe beseelten bäuerlichen Helden gewinnen auch Vorteile durch die Schlacht am Berge Isel. Der Dichter zeigt Hofer auf dem Gipfel seines Glückes in der Hofburg zu Innsbruck, als Parlamentär vor dem Vizekönig von Italien zu Villach, als geächteten Flüchtling auf der Alpe Kellerlahn. Hofer fällt aber dann — durch den Zwang des Friedens von den Seinigen verlassen — der Gefangennahme und dem Richtschwert der Feinde zum Opfer.

Was haben nun die Quellen dem Dramatiker geboten, was hat der Dichter unter Benutzung älterer Bearbeitungen des Hofer-Stoffes und verwandter Dichtungen geschaffen? Inwieweit ist Immermann von historischen und literarischen Quellen abhängig?

---

[1]) In seinen „Memorabilien“ erzählt Immermann selbst, wie er das Stück eben geschrieben hatte, als er nach Düsseldorf kam. „Diese Helden der jüngsten Vergangenheit, zu denen mich ein unwiderstehlicher Trieb gedrängt hatte, machten mir, als sie auf dem Papier standen, bange; ganz mich vergriffen zu haben, meinte ich“. Unter das Manuskript der I. Fassung (Goethe und Schiller Archiv, Nachlaß 42) hat Immermann am Schluß geschrieben: „Vollendet, 23. Januar 1827. 189 S.“

[2]) Hempel, Bd. 19, S. 110.

[3]) Auf der Heimreise 1833 las Immermann am 15. Oktober Tieck in Dresden die Neubearbeitung vor.

[4]) Maync-Werke, Bd. 1, S. 28.*

II.
Die historischen Quellen.

Jedes Dichtwerk geht hervor aus einem bestehenden, erlebten oder nacherlebten Zustand oder Ereignis in der Brust oder vor den schauenden oder nach-schauenden Augen des Dichters. Es wächst empor wie ein Halmfeld aus garer Scholle, wie ein tausendteiliges Ganzes, von Liebe beschienen, der hungrigen Menschenseele zur Kost. Der Stoff ist bei dem wirklichen Dichter immer nur Erlebnis. Der Grund-, Auf- und Seitenriß des Kunstwerks ist die unvermeidliche Form der Mitteilung des Bekenntnisses dieses Erlebnisses. Der historischen Dichtung geben die Quellen den Acker, den der Dichter mit der Gewalt seines Nacherlebens pflügt und bereitet. Die Quellen sind Geschichtsquellen im besonderen und Kulturquellen schlechthin (Land, Leute, Sprache, Brauch, Tracht, Sitte, Alltag, Besonderheiten der oder des Helden). Je mehr ein Dichter diese letzteren Dinge in seinem Werk zum Ausdruck bringt, umso wärmer, echter, farbiger, wahrer wird die Dichtung sein und wirken. Immermann hat es sich an den Geschichtsquellen genüge sein lassen. Auf eine kulturwahre Darstellung von Land und Leuten hat er keinen besonderen Wert gelegt. Die Sprache ist hochdeutsch, nicht tirolisch, über die Trachten fehlen szenische Bemerkungen; nur, daß er für Krug oder Becher den landeswahren Ausdruck „Seidel“ anführt oder uns die Schnadehüpferl und Jodler der Gebr. Rainer hören läßt. Eine kulturwahre (nicht reale oder gar naturalistische) Schilderung des Stoffraumes aber erfordert auch für den Dichter ein äußerst mühe- und zeitraubendes Studium (vergl. Schiller: Demetrius), für das Immermann bei seinem eilenden Schaffen aber nicht die notwendigen Monde geopfert hat. Wie wäre es auch möglich, in 4—6 Wochen ein kulturechtes Drama zu schreiben? Wenn er auch — wie Putlitz [1]) berichtet — fleißige Studien gemacht haben soll, um in die Geschichte des Tiroler Freiheitskampfes einzudringen, wenn auch sein Bruder Hermann [2]) ihm von der Universität

[1]) Putlitz, a. a. O. 1. S. 149. (Der bei Goedeke 1. 3. 508 angeführte Aufsatz von J. Willborn: G. zu Putlitz und Immermanns Andreas Hofer, im Jahrgang 1864 der Hamburger Jahreszeitung blieb mir unzugänglich.)

[2]) Aus einem im Privatbesitz Deetjens befindlichen Brief Immermanns vom 14. 12. 1826 an seinen Bruder Hermann (Stud. Juris. Immermann zu Göttingen) entnehme ich folgende zwei Aufträge: „Der erste betrifft den Tyroler Krieg. Ich arbeite in Gedanken an einem Trauerspiele, welches die letzte Erhebung des Landes nach dem Waffenstillstande von Znaym, Hofers Oberkommandantschaft und letzte Tage behandeln soll. Hierzu wünsche ich nun Alles nur Mögliche, Brauchbare aufzutreiben, was natürlich in diesem Sau-Neste nicht aufzutreiben ist. Da Du das Kollegium hörst, so wirst Du mir helfen können. Sei so gut, Dir ein ausführlich nachgeschriebenes Heft aus Saalfelds Collegio zu verschaffen, und einstweilen Dich bei Saalfeld nach der Literatur über den Krieg, namentlich über Hofer zu erkundigen. Etwa nach den besten Reisebeschreibungen über Tyrol, wo möglich mit Kupfern. — Was davon auf der Bibliothek ist, und Du erlangen kannst, das bringe mir mit, ich lese es rasch durch, und Du erhälst es bald wieder zurück.“

Göttingen alles brauchbare Material: Reisebeschreibungen, historische Schriften, Ansichten des Landes, Porträts und alles, was nur das in dem Dichter reifende Bild vervollständigen konnte, senden mußte, so hat er sich doch tatsächlich auf die rein geschichtlichen Quellen beschränkt.

Welche Quellen lagen für Immermann vor und welche hat er benutzt? Es sind die folgenden erwähnenswert:

1. Tyrol und die Tyroler, von Dr. Louis.
2. Tyroler Almanache von den betr. Jahren.
3. Alphabetisch topographisches Verzeichnis der Ortschaften der gef. Grafschaft Tyrol von F. K. Zoller.
4. Der Sammler für Geschichte u. Statistik von Tyrol. Innsbruck 1806.
5. v. Hormayrs, Critische Diplom. Beyträge zur Kenntnis von Tyrol im Mittelalter, 2 Bde.
6. C. A. Roschmann von Hörburg, Geschichte von Tyrol.
7. Versuch über die erste Gestalt und Bevölkerung von Tyrol v. K. Michaeler.
8. Erster Beytrag zur Deportirungsgeschichte. 1810.
9. Geschichte der Deportirung des Johann Graff Baron von Ehrenfeld 1809.
10. Darstellung der kriegerischen Begebenheiten in Trient im Jahre 1809 samt dem Ausbruche der Empörung im Fleimser Tale, 1810. (Von einem gewissen Finsterlein oder Finsterling, der zu Trient deutscher Sprachmeister werden wollte.).
11. Tyrol und die Tyroler im Jahre 1809. Beitrag zur Charakterschilderung unserer Tage. Nürnberg, im Verlage der Steinschen Buchhandlung, 1810.
12. Andreas Hofer und die Tyroler Insurrektion, 1809, von dem Verfasser der Beobachtungen aus dem Kriege von 1809, München 1810, Fleischmannische Buchhandlung.
13. Leben und Taten des ehemaligen Tyroler Insurgentenchefs Andreas Hofer aus authentischen Quellen. Berlin, bei Oehmigke dem jüngern 1810.
14. Der Krieg in Deutschland im Jahre 1809 und dessen Resultat von Alethinos. München, Lentnersche Buchhandlung 1810.
15. Interessante Beiträge zu einer Geschichte der Ereignisse in Tyrol vom 10. April 1809 — 20. Februar 1810 (von Müller, früher Schulmeister, dann Kreisrat von Brixen, mit der Inspektion über das Schulwesen).
16. Innsbrucker Zeitung, während der Kriegsepoche von 1809.
17. Hofers Proclamationen und Publicationen, so wie die der österreichischen Autoritäten in früheren Epochen des Krieges von 1809.
18. Beobachtungen und historische Sammlung wichtiger Ereignisse aus dem Kriege zwischen Frankreich, dessen Verbündeten und Oestreich im Jahre 1809. Weimar, Industrie-Comtoir.
19. General Stutterheim, der Krieg von 1809, von einem österreichischen Offiziere.
20. An die Bewohner des Inn-, Eisack- und Etschkreises, 16 Seiten in 4to (von Hörmann), April 1809.
21. Geschichte der gefürsteten Grafschaft Tyrol, von Hormayr. Tübingen 1806, im Verlag von Cotta.

22. Ignatz de Luca, geographisches Handbuch vom österreichischen Staate. Wien, 1790 bei Krauß.
23. Hofer Andreas und die Tyroler Insurrection im Jahre 1809. Ein histor. biogr. Gemälde aus älteren Quellen mit Hofers Bildnis. München, Fleischmann 1811.
24. Baur (Samuel), Allgemeines historisch-biographisch-literarisches Handwörterbuch aller merkwürdigen Personen, die in dem ersten Jahrzehend des neunzehnten Jahrhunderts gestorben sind. Ulm 1816.
25. u. m. a. verzeichnet bei Bartholdy S. 392 f. [1]).

Es ist unwahrscheinlich und läßt sich nicht nachweisen, daß der Dichter diese und andere Quellen benutzt hat, mit Ausnahme des Schwertmotivs, das er, worauf schon Röttinger (S. 87) hingewiesen, wahrscheinlich vorstehender Quelle Nr. 12 entlehnt hat. Immermanns geschichtliche Quellen waren vielmehr vornehmlich die damals viel bewunderten:

1. „Geschichte Andreas Hofers, Sandwirths aus Passeyr, Oberanführers der Tyroler im Kriege von 1809" des Tiroler Realpolitikers Josef Freiherrn von Hormayr, der aus dem Aufstand eine von ihm geleitete Hof- und Staatsaktion gemacht hat.
2. „Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809" des Berliner Romantikers Jakob L. Salomon Bartholdy. Das Werk ist reich an Anekdoten und gegen Napoleon gerichtet.

Die zweite Auflage der Hoferbiographie von Hormayr, der dem Dichter die Wahrheit der Empfindung und der Entwicklung der Charaktere bezeugte, in der Immermanns „Hofer" zu wiederholten Malen erwähnt und zitiert ist, erschien 1845; die erste Auflage erschien 1817 (Leipzig und Altenburg, Brockhaus). Der Verfasser wollte sich anonym halten, d. h. er wollte, indem er von sich als von „ihm" sprach, gerade dadurch seine eigenen Taten ins bessere Schaulicht rücken, und er hat das so weidlich und reichlich getan, daß man fast glaubt, es sei ein unverzeihliches historisches Fehlurteil, daß wir heute von Andreas Hofer sprechen und nicht von Josef Freiherr von Hormayr! So naiv, wie Hormayr die Tiroler darstellte, waren sie bei weitem nicht. Hirn [2]) suchte die subjektive Darstellung Hormayrs zu korrigieren. Hormayr träumte von einem österreichischen Patriotismus, war Intendant von Tirol, organisierte mit Ruhe, Umsicht und sicher mit Verdienst die Bewaffnung des Landsturms und die Erfordernisse des Proviantes und der Finanzen, aber er war doch nur der Schaft an der Fackel, die mit Hofers Herzfeuer loderte; er verhielt sich zu Hofer etwa wie die Montur und das

[1]) Betreffs neuer Arbeiten, die für den Historiker von Wert sind, weise ich hin auf die Quellennachweise bei Will-Erich Peuckert „Andreas Hofer oder der Bauernkrieg in Tirol", Jena 1926, S. 87.

[2]) J. Hirn: A. Hofer und Hormayr, Kultur I. 8. Wien. (Eine Ergänzung der von Hirn herangezogenen Akten gibt H. v. Voltelini „Forschungen und Beiträge zur Geschichte des Tiroler Aufstandes i. J. 1809." Gotha 1909).

Reglement der mehr an Menage als an den Widerstand denkenden österreichischen Truppen und Führer zu dem plumpen Stutzen des einfachen, aber trotzigen und immer den Spiegel treffenden tiroler Bauern. Hormayr war der berufene Geschichtsschreiber des Tiroler Freiheitskampfes; er hat richtig erkannt, daß der Volksaufstand sowohl dem Patriotismus wie auch der Verteidigung der eigenen Scholle, der angestammten Rechte und althergebrachten Sitten, zuzuschreiben ist. Auch wußte er, daß Hofer der geborene Anführer u. Schlachtenlenker der Tiroler war, nur seine Behauptung ist falsch, daß Hofer seine Bedeutung nur ihm zu verdanken habe. Im übrigen ist Hormayrs Bericht im Hinblick auf die Vorgänge, Zusammenhänge, Wirklichkeits- und Sachkenntnis als gut zu bezeichnen. Nur die Form seiner Darstellung ist unübersichtlich, oft unklar, sich wiederholend und wenig literarisch reizvoll. Als Quelle aber ist er nicht zu ersetzen.

Bartholdys Buch ist 1812 geschrieben, 1814 in Berlin erschienen. Der Verfasser ist stellenweise falsch beraten, sein Werk nicht durchaus zuverlässig. Es ist eine populäre Darstellung des Tiroler Krieges, in der Nachrichten und Mitteilungen Bettinas verarbeitet sind. Bartholdy ist mehr der Verherrlicher Speckbachers, stellt ihn als den Helden der ganzen Erhebung dar, schreibt mehr mit romantischer Bewunderung und Begeisterung, wogegen Hormayr mehr der reale, abwägende Historiker ist. Beide Quellen sind nicht unbefangen, verkennen beide den eigentlichen Helden der Erhebung. Bartholdy war für Immermann mehr die Nebenquelle, die Hauptquelle für ihn ist Hormayr [1]) gewesen.

Nunmehr will ich darlegen, was der Dichter im einzelnen aus den Quellen für die Handlung und Charakteristik entnahm. [2]) Den großen Umriß der geschichtlichen Handlung läßt Immermann unverändert. Die Abhängigkeit der Bühne von Raum und Zeit zwangen ihn zu der Hauptveränderung des historischen Ereignisses in ein Bühnenereignis, zur Konzentration. Der Grund war: Vom 9. April 1809 (Beginn des Aufstandes) bis 27. Januar 1810 (Gefangennahme Hofers), also normal 290 Tage des historischen Ereignisses, mußten in ca. 3 Stunden des Schau- Ereignisses über die Bretter rollen. Immermann setzt ein mit der 3ten Iselbergschlacht am 12. August: Aufbruch Lefevbres nach Sterzing. Die Quellen setzen den Aufbruchstag auf den 2ten August. Immermann kürzt also 10 Tage ab. Nach den Quellen zieht Hofer am 15ten August in Innsbruck ein; die Niederlage

---

[1]) Hormayr, den Verfasser seiner Hauptquelle, führt Immermann leider nur mit Namen in das Drama ein (I. 1.), ähnlich wie Schiller im „Wilhelm Tell" Joh. Müller ein kleines Denkmal setzte.

[2]) Eine Untersuchung, über die Quellen zu Immermanns Trauerspiel in Tirol, gibt in großen Zügen auch H. Röttinger im Euphorion 1900 VII. S. 78 f., XVII. S. 404/06. Es sei mir gestattet, diese hier zu ergänzen.

der Feinde vollzieht sich also in einem Zeitraum von 13 Tagen, nicht in 8 Tagen, wie Röttinger sagt. Bei Immermann zieht Hofer am 14ten in Innsbruck ein, der Kampf spielt sich in 2 Tagen ab, es sind also 11 Tage gekürzt. Räumlich konzentriert der Dichter die Kampfhandlung von Innsbruck bis zum Schönberg, hingegen läßt die Quelle den Feind erst bis Sterzing marschieren. Diese Abweichungen sind nicht zu tadeln, sind eine dichterische Notwendigkeit, ist doch der Geist, nicht die Schale das Wesentliche, und durch die räumliche und zeitliche Konzentration der Begebenheiten wird die Komposition straff, zeigt sich die Kunst des Dramatikers. Man kann auch nicht, wie Röttinger es tut, verschiedene Abweichungen des Dichters von den Quellen als „Mißverständnisse" oder gar als „Irrtümer" bezeichnen. Wenn Immermann „den General Royer durchs Zillertal nach Laditsch detachiert," wenn Immermann die Gefechte bei Stilfes und Tschöfes als eine räumlich und zeitlich einheitliche Begebenheit betrachtet, wenn er ebenso die Gallwiese und das Schloß Ambras und die Kämpfe dort zusammenlegt, wenn er den Graf Mohr [1]) aus dem Vintschgau sich nicht nur auszeichnen, sondern statt des auf dem Berge Isel gefallenen Grafen Stachelburg sogar den Heldentod sterben läßt, so ist er dazu im Sinne der dichterischen Freiheit — der poetischen Lizenz — durchaus berechtigt. Auf einem Irrtum beruht allerdings, wenn Röttinger (S. 90) behauptet: die Person des Schupfenwirtes war Bartholdy unbekannt geblieben. Bartholdy sagt (S. 66): „Die Korrespondenz inner- und außerhalb der Grenzen half 1809 der Schupfenwirt Etschmann (zwei Stunden von Innsbruck) treulich besorgen." Die Veränderung des Hormayrschen „Stilfes" in das Immermannsche „Tschilfes" [2]) beruht wahrscheinlich auf einer falschen Analogie mit dem nahegelegenen von Immermann ebenfalls erwähnten Tschöfs.

Um zu zeigen, wie Immermann eine Quelle verwertet und umarbeitet, sei die beiderseitige Schilderung des Gefechtes an der laditscher [3])

---

[1]) Röttinger (S. 83) verschweigt, daß neben Hormayr (S. 424) auch Bartholdy (S. 218) die Tapferkeit des Grafen Mohr erwähnt: „Graf Mohr mit den unteren Vintschgauern, denen von Schlanders und Laatsch zeichneten sich aus." Wenn Immermann ihn entgegen beiden Quellen den Heldentod sterben läßt (72), so ist es weniger ein Irrtum als eine unbedeutende Unrichtigkeit, die allerdings wie die anderen Unstimmigkeiten bei seinem Aufenthalt in Tirol, leicht hätte verbessert werden können.

[2]) Gerade im schweizerischen Gebiet gibt es viel Eigennamen, die mit Tsch- beginnen, z. B. Tschudi, Tschiffeli, Tschirmer; auch in Tirol, z. B. Tschirgant (Berg im Oberinntal), in Vorarlberg, z. B. Tschagguns im Montafoner Tal und im Vintschgau, z. B. Tschengls, Tschirland, wie auch Tscherms am Valtschauer Bach und Tscheyer Schartl in den Oetztaler Alpen

[3]) Immermann spricht im Gegensatz zu Hormayr und Bartholdy: Ladisch. Im Volksmund heißt es Ladritscher. (Vgl. auch Ladis im Inntal.)

Brücke hier angeführt. Hormayr [1]) berichtet: „Es hatten nämlich die Tyroler viele Lärchenbäume gefällt und verbunden, die Zwischenräume mit Erde gefüllt und darüberhin großes Steingerölle übereinander getürmt, das auf jenen Bäumen über dem steilen Abhange ruhte. Eben drang eine starke Kolonne im Sturmschritt gegen die Brükke. Die zähen Zweige, welche die ganze Last hielten, wurden nun plötzlich abgehauen, der Berg fing an zu wandeln, mit dumpfem Donner und Wolken von Staub, und dann war Totenstille in dem schwülen Sommermittag, nun wieder einen Augenblick der kurze Schrei aller der Unglücklichen, die entweder unter der Last begraben oder über die schmale Straße hinunter in den Strom geschleudert wurden, das Geprassel des Hinuntersturtzes in den Eisack, das Branden und Aufplätschern des plötzlich aufgehaltenen und darob selbst erschrockenen Waldstromes."

Immermann nimmt im „Trauerspiel" (I. 6.) [2]) diese Episode mit wörtlichen Anklängen also auf:

„Und lösten Lärchen aus den Wurzeln, hoben
Gewicht'ge Blöck' aus ihren Betten, rammten
In's Erdreich schwache Pfeiler,
Und auf die Pfeiler legten wir die Lärchen;
Dann schoben auf die Lärchen wir die Blöcke.
— — — — — — — — — —
Da hob der Berg zu dröhnen und zu wandern an
Und ging, als wie ein rollend Weltgericht
Hinunter in die Tiefe. — — Alsobald
Klang ein erschrecklich Wimmern aus dem Schlunde;
Geschrei und Heulen wie dicht bei uns klang.
Drauf stieg ein Dampf empor und rollte qualmend,
Die Schlucht bedeckend, bis zu unsern Füßen.
— — — — — — — — — —
Die Brücke lag in Trümmern, und die Eisack [3])
Von wild-verschränkten Totengliedern starrend,
Sprang wie ein rasend Untier über's Schlachtfeld."

Immermann sagt hier: „**Die** Eisack". Bei Hormayr und in der Geographie [4]) wie auch im Volksmunde heißt es „**der** Eisack". Er hätte wissen müssen, daß hier wie bei den meisten alpenländischen Flüssen

---

[1]) Hormayr, a. a. O. 1845, II. S. 408.

[2]) Hempel, Bd. 16. S. 491; mit einigen Aenderungen auch Bd. 17 (I. 6.) S. 32

[3]) A. Lewald sagt über die Eisack: „Es ist ein wilder, tosender Strom; ich konnte, als ich ihn das erste Mal sah, mir Immermanns malerische Verse nicht aus dem Sinn schlagen: Die Brücke lag in Trümmern, und die Eisack, von wild-verschränkten Totengliedern starrend, sprang, wie ein rasend Untier, über's Schlachtfeld. Er mußte sie gesehen haben, als er das dichtete." (Tyrol, vom Glockner zum Ortels und vom Garda- zum Bodensee. 1833—34, 2 Bde, München 1835.)

[4]) Norb. Krebs, Länderkunde der österreichischen Alpen, Stuttgart 1913.

der männliche Artikel üblich ist. Das wäre allerdings ein Irrtum, wenn nicht ein Flüchtigkeitsfehler. Ludwig Steub [1]) erwähnt bez. der Eisack: „Noch weniger als über den Namen scheinen die Völker über das Geschlecht dieses Flusses im klaren zu sein. Immermann, Fallmerayer, Georg Mayer und manche andere Eingeborene schreiben: Die Eisack, der offizielle Staffler und die Mehrzahl der Tiroler: der Eisack, was auch richtiger, da es sowohl dem alten Namen Isarcus, als dem Sprachgebrauch der Anwohner entspricht." Es ist hier wenig schöpferisch von Immermann, daß er sich so eng an die Vorlage hält. Abweichungen: die Quellen lassen Donay und Sieberer mit dem Feinde verhandeln. Immermann erfindet dafür im 4. Aufzuge die Unterredung Hofers mit dem Kaiser — Adoptivsohn Eugen; sicherlich eine für das Drama gewinnende Veränderung. Der historische Raffl ist ein blöder herumstreichender Gelegenheitsarbeiter, zu keiner tiefern Regung fähig. Immermann brandmarkt den Verrat durch Selbstrichtung des Verräters, indem er im „Trauerspiel" diesen sich erschießen läßt. Donay wird entgegen den geschichtlichen Tatsachen im „Trauerspiel" bei der Verhaftung Hofers diesem als gegenübertretend geschildert. Hofer will ihn entfernt wissen. Donay sträubt sich; aber selbst der Feind Raynouard ekelt sich vor dem Verrat, wenn er sagt: „Du stürzest in den Abgrund, gehst du nicht!" Der Dichter zeichnet damit (und überhaupt) die französischen Führer als Männer von feinerer Ehre und von ritterlichem Ehrgefühl. Eine Stelle aus Hormayr mag ihn nicht zuletzt dazu angeregt haben: „Es endigte Lejeune (Oberst bei der Brautwerbekommission der Franzosen in Wien nach dem Kriege) damit: er wiche sonst nicht gerne von seinem Platz, doch um Donay hängen zu sehen, würde er gleich um Urlaub einkommen!" [2]) Immermann beendet die Handlung mit der Verhaftung Hofers. Er spielt auf den Ausgang an mit den Worten Hofers: „Nach Mantua nun!" Hormayrs Quelle hingegen verfolgt den Ausgang haarklein bis zum Moment der Erschießung selber. Für den Dramatiker genügte dieser Ausgang, der mit der Verhaftung Hofers abschließt, vollkommen, denn mit ihr waren sowohl die inneren Kämpfe Hofers als auch die Kämpfe der Befreiung an ihrem Ende angelangt. Die Spannung des Bühnenbeschauers findet damit ebenfalls ihren Abschluß. Hätte Immermann noch die Erschießung auf die Bühne gebracht, so würde er wohl einen sensationslüsternen Nervenkitzel, nicht aber dem Kunstwerk als solchem noch Dienliches hinzugefügt haben.

Man kann sagen, mit Ausnahme der Konzentration und einiger unbedeutender Abweichungen [3]) ist der Gang der dramatischen Hand-

[1] L. Steub „Herbsttage in Tirol", 2. Aufl München 1889, S. 50/51. Anm.

[2]) Hormayr, a. a. O. II. S. 507.

[3]) Unhistorisch ist die Ernennung Hofers zum Oberkommandanten nach den beiden siegreichen Schlachten am Iselberge und die Darstellung Donays als Verräter (wie Wörndle es tut. Vgl. auch Beda Weber, das Tal Passeier 1852).

lung im Drama den geschichtlichen Ereignissen entsprechend. Aenderungen hat Immermann eben da vorgenommen, wo die Rücksicht auf die bühnentechnischen Möglichkeiten es erforderte und da, wo er im Interesse einer erhöhten künstlerischen Wirkung Eigenes dem geschichtlich Tatsächlichen vorzog oder es mit ihm verschmolz.

Bartholdys Quelle erschien zu einer abschließenden Beurteilung der historischen Ereignisse zu früh. Der Verfasser erklärt selbst [1]), daß ihm, bei aller Lust und Liebe dazu, sein Buch nicht leicht geworden ist und, daß er anfangs nichts als geographische Notizen über Joseph Speckbacher liefern wollte. Wie Bartholdy so den eigentlichen Helden der Erhebung verkennt, so vermißt man auch in seiner Kriegsgeschichte den klaren Gang der Ereignisse. Eine gelegentliche Bemerkung bei Putlitz [2]) bezeugt, daß Immermann auch dieses Werk für seine Dichtung benutzt hat. Aber auch der genauere Vergleich des Dramas mit der Geschichte Bartholdys beweist deutlich die Benutzung auch dieser Quelle. Man kann deshalb Röttinger nicht zustimmen, wenn er sagt, daß wörtliche Anklänge an Bartholdy im „Trauerspiel" fehlen. Ich weise dieserhalb nur auf einiges hin [3]):

Bartholdy (32) spricht von der Vorliebe Speckbachers zu den Meranern, Passeyrern und Algundern;

Immermann (I. 20; II. 481): Speckbacher sandte an Hofer ab den Priester Donay: „Hervorzutreten mit dem Landsturm von Meran und Passeyer und Algund."

Bartholdy (9) spricht von den Folgen nächtlicher Zusammenkünfte durchs Fenster;

Immermann (II. 509) erwähnt den Kiltgang, einen Gebrauch in Tirol.

Bartholdy (19) erwähnt: „Die Gläser wurden vor der ganzen Versammlung unter dem Rufe: Es lebe ewig unser Kaiser Franz, unser Erzherzog Johann! geleert."

Immermann (II. 514) läßt Hofer aus dem blanken Ehrenbecher auf des Kaisers Wohl trinken und läßt den Becher wandern: „Dem Kaiser Heil! es lebe Franz, der Kaiser!"

Bartholdy (48) erwähnt die Tiroler Singweise:

„A Bichsal zum Schieße
Und an Stoußring zum Schloge,
Und a Dienal zum Liebe
Mueß a frischa Bua hobn;"

mit der Musikbeilage:

„A Bichsal zum Schießn, und an
Stousring zum Schlagn, und an Dienal
zum liebn mueß a frischa Bue habn."

Immermann (II. 513) hat diesen Vierzeiler durch Zusammenziehen von Text und Musikbeilage statt des symbolischen Liedes im „Trauerspiel"

---

[1]) Bartholdy, a. a. O. XIV. und XV.
[2]) Putlitz, a. a. O. I. S. 157.
[3]) Im folgenden weist die Zahl in der Klammer auf die Seitenzahl hin; ferner I = erste Fassung, (Hempel Bd. 17), II = zweite Fassung (Hempel Bd. 16).

in den „Hofer“ (nebst zwei anderen wahrscheinlich in Tirol aufgezeichneten) folgendermaßen aufgenommen:

„A Büchsel zum Schieß'n,
A Stoßring zum Schlag'n,
A Dirnel zum Lieb'n
Muß a frischer Bua hab'n!“

Bartholdy (144) sagt: „Zu Ehren des Sieges am Berge Isel, wurde dem Gelübde der Häupter der Landesverteidigung gemäß, das Herz-Jesu-Fest zu einem beständigen Feiertage erhoben.“

Immermann (II. 511) läßt Hofer sprechen: „Zum Herzen Jesu hab' ich mich verlobt.“

Bartholdy (134) erwähnt, daß Speckbacher die Schützen ersuchte zusammen zu bleiben, „denn an den vorigen Tagen war beständige Bewegung unter ihnen gewesen; während aus entfernten Gegenden welche erschienen, gingen andere aus näheren Ortschaften jeden Abend nach Hause, um dort bei ihrer Familie zu speisen . . .“

Immermann (II. 504) läßt Speckbacher dem Hofer entgegnen: „Lumpenvolk! Die Hälfte meiner Mannschaft war davon verlaufen zu den Weibern, zu den Kindern, Frühstück zu essen.“

Bartholdy (216) sagt: „Am 13. um 2 Uhr nach Mitternacht, las der Kapuziner in der Kirche auf dem Schönberge, wo Hofer zurückblieb, die Messe.“

Immermann (II. 503): Hofer sagt zu Haspinger: „Lies die Messe mir! Ist die Kapelle weit? . . . “

Bartholdy (321) schreibt: „Aber Hofer, irre geleitet durch Kolb's Nachrichten forderte nochmals die Gerichte auf, Schützen zu stellen und sich zu wehren. Nachdem zwar einige Verwirrung entstanden, kraft dessen ich Endes Gesetzter die Waffen abzulegen euch befahl, welches aber alles von Männern, und zwar von Geistlichen (Donay) entstand, die ich für meine Freunde erkannte, und in welchen ich mich täuschte, so sehe ich mich demungeachtet gezwungen, — nachdem jung und alt, die Waffen zu ergreifen, sich nicht hat abhalten lassen; — euch geliebtesten Mitbrüdern zu melden, daß alles in ganz Passeyr auf ist, und den Feind als gestern am 14. November nach Herzensluft schlug.“

Immermann hat im Trauerspiel die Verwicklungen und Verwirrungen durch Nepomuk von Kolb und Donay konzentriert; dann heißt es: (II. 543) „Weiß keiner, woran er ist. Als Andres von Villach gekehrt war, erhielten wir sein Proclam, worauf die Kompagnien auseinander gingen. Kaum, daß wir zu Haus, schickt er uns den Befehl, brüderlich zu streiten, wie die Passeyrer, die hätten den Feind nach Herzensluft geschlagen.“

Bartholdy (217) berichtet über die Schlacht am Berge Isel: „Ihr Verlust läßt sich nicht berechnen, wenn man weiß, daß, obschon viele Tote verbrannt, viele in den Inn geworfen wurden, dennoch das Schlachtfeld mit Leichen bedeckt schien . . . .“

Immermann (I. 72, 73; II. 517, 518) berichtet durch Speckbacher über den Ausgang der Schlacht:

„Die Brücken brachen; meine Kerle schossen
Als wie die hellen Teufel auch darunter,
Und was nicht schwimmen konnt', ertrank im Inn. —“
„Die Feinde büßten ein viel Tausende!
's ist gräßlich, wie das Feld von Leichen starrt.“

Bartholdy (314) berichtet über das Gefecht an der Mühlbacher Klause: „Am 6. ließ Kolb überall die Glocken läuten, und faßte mit Mayer, Wirt an der Mahr, den Entschluß, die Mühlbacher Klause zu verteidigen“ — „Kolb und der Mahrwirt kommandierten das Zentrum in derselben . . .“

Immermann (II. 543) schildert diese Situation: „An der Mühlbacher Klaus den Rusca. Der verrückte Kolb kommandierte und Peter Mayer, der Mahrwirt.“

Ich erinnere noch an die „Sturmglocken“ (Bartholdy 13 — Immermann II. 547), den „weißen Stecken“ Haspingers (Bartholdy 135 — Immermann II. 493), den Beinamen „Rotbart“, den sich der Kapuziner oft selbst bei seinen Unterschriften gab (Bartholdy 196 — Immermann II. 510), die Person Etschmann, den Wirt zum Schupfen (Bartholdy 66 — Immermann in der II. Fassung entgegen Wildmann der I. Fassung eingeführt) und an die Anordnung Hofers über Tedeum und Dankgebet (Bartholdy 245 ff. — Immermann II. 519).

Diese Anklänge beweisen, daß Immermann auch Bartholdys Kriegsgeschichte benutzt hat. Röttingers Behauptung stimmt wohl im Allgemeinen auf die I. Fassung, nicht aber auf die II. Fassung. Auch wenn Röttinger (91) wegen der geographischen Verstöße Immermanns annimmt, daß das Buch Bartholdy ihm bei der Arbeit am Drama nicht mehr vorlag, muß ich widersprechen, denn Immermann hat das Werk persönlich besessen [1]). Hier verweise ich auch auf L. Wienbarg [2]), welcher über Immermanns Verhältnis zu Bartholdy sagt: „Diese vortreffliche Schrift ist, dem Anschein nach, auch Immermanns Quelle.“ Jedenfalls besteht kein Zweifel, daß der Dichter als Hauptquelle Hormayr und als eine Nebenquelle auch Bartholdy zu seinem Drama benutzt hat.

In der Zeichnung der Charaktere hält sich Immermann bedeutend enger an seine Quellen als im Entwurf der Handlung. Eine zusammenfassende Charakteristik Hofers gibt sowohl Hormayr (I. 196 ff.) als auch Bartholdy (238 f.). Von Einzelzügen boten Immermann die Quellen für das Bild Hofers: seine äußere Erscheinung (H. 200/202 = J. 18, 25, 103) [3]); sein phlegmatisches Temperament (H. 202 = J. 57, 63, 91, 93); seine Liebe zur Ruhe (H. 204 = J. 56, 91, 93); seine Unentschlossenheit, sein langsames Handeln (H. 202 = J. 57); sein Leben und Kämpfen hinter der Front (H. 204 = J. 63/66 = B. 65); seine Fassungskraft und sein Scharfblick (H. 207 = J. 42, 104); seine Heimatliebe (H. 202 = J. 40); seine Tätigkeit als Friedensrichter und als Verfechter der Sittenreinheit (H. 203 = J. 62, 91, = B. 238, 240, 368); seine anerkannte Rechtlichkeit, seine Anspruchslosigkeit und die darauf beruhende Popularität (H. 201 = J. 37 = B. 65, 241); seine Religiösität

---

[1]) Der von der Hand geschriebene Katalog zu Immermanns Bibliothek im Goethe und Schiller Archiv zu Weimar verzeichnet unter 956: Bartholdy, Tirolerkrieg.

[2]) L. Wienbarg, a. a. O. S. 232.

[3]) Im folgenden bedeutet: H.=Hormayr, J.=Immermann, B.=Bartholdy.

(H. 183, 197, 200/02, 204, 515 = J. 34, 36, 38, 53, 63, 139 = B. 216, 238/39, 250, 333, 366); seine Weichherzigkeit (H. 202 = J. 50 = B. 238); sein Titel: Anderl, Sandwirt, Vater, Oberkommandant; seine Anreden: Brüder, Freunde, Kinder (H. 18 = J. 40, 42, 56, 57, 62, 64, 66 = B. 243, 270/71, 321).

So fügte Immermann aus vielen kleinen Einzelzügen, die er den Quellen entnahm, das Bild seiner Personen fest zusammen. Weiter bot ihm Hormayr [1]) eine gute Quelle für die Charakteristik Hofers, wenn er schreibt:

„Hofer war allerdings kein Mann von ungewöhnlicher Geisteskraft, wohl aber von ungewöhnlichem Gemüt. In ihm war eine rührende Macht des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe.“ Und Bartholdy [2]) berichtet: „Hofer war ein rechtschaffener, uneigennütziger Mann und besaß die Kunst, die Anhänglichkeit der Leute leicht zu gewinnen und zu erhalten. — Zu militärischen Angelegenheiten zeigte er nicht das Genie, welches der Kapuziner oder Speckbacher an den Tag legten. In Gefechten kommandierte er aus ziemlicher Entfernung und hinter der Front, nicht wie die meisten Hauptleute an der Spitze oder unter den Schützen. Bloß am 25. Mai auf dem Berge Isel sah man ihn eine halbe Stunde im Handgemenge.“

Damit ist der Held charakterisiert, und Immermann hat sich diesem Bilde angeschlossen [3]). Nach den Quellen war Hofer unentschlossen, oft unselbständig, war weder ein praktischer Stratege, noch ein Genie im Entwerfen von Schlachtenplänen. Er leitete die Gefechte meist von seinem Wirtshausquartier aus, in aller Gemütsruhe, bei einer Flasche Wein. Er ging selber selten ins Feuer, war oft mutlos verzagt, von grenzenloser Liebe zu seinen Bergen, zur Freiheit seines karg aber bieder und zufrieden lebenden Volkes. Desgleichen war er von schlichter, aber tiefer Frömmigkeit, mit oft mystischen Zügen. Immermann übernahm alle diese Schattierungen. Im I. Aufzug sagt Speckbacher zu Hofer: „Brauch unsern Rat! — wir brauchen dein Gemüt“ [4]). Hofer fragt Speckbacher, ein Zeichen seiner Unselbständigkeit: „Speckbacher, hast Du einen Plan ersonnen, zur nächsten Schlacht?“ [5]) Im II. Aufzuge begehrt Speckbacher von Hofer kurz vor Beginn des Kampfes den Gefechtsplan. Hofer antwortet: „Joseph, ich weiß noch nicht. Er wird sich finden zu seiner Zeit“ [6]). Ferner im selben Aufzug: Etschmann: „Woll'n wir nicht näher zum Gefechte, Sandwirt?“ Hofer: „Bleib, Etschmann! Das Gefecht muß zu uns kommen.“ [7]). Für seine

[1]) Hormayr, a. a. O. II. S. 515.
[2]) Bartholdy, a. a. O. S. 65.
[3]) Es sei darauf hingewiesen, daß die Ernennung Hofers zum Oberkommandanten nach den beiden siegreichen Schlachten am Iselberge unhistorisch ist.
[4]) Hempel, Bd. 16 S. 496 (II. Fassung).
[5]) „ „ S. 497 „
[6]) „ „ S. 505 „
[7]) „ „ S. 508 „

Frömmigkeit spricht: „Fürcht nichts! Zum Herzen Jesu hab' ich mich verlobt; der Herr verläßt die Treuen nicht." [1]) Am Schluß dieses Aufzuges schreibt Immermann als szenische Bemerkung: „Er weint." Auch den Erlaß Hofers in Innsbruck, daß die Weiber sich züchtiger kleiden sollten, übernahm Immermann aus Hormayrs Quelle [2]), indem er Speckbacher im IV. Aufzuge darauf anspielen läßt: „Hier so in Ruhe? Schreibst Mandate, daß die Weiber sich züchtig kleiden sollen? Versöhnst Eheleute? —" [3]). Das entscheidende Moment im Charakter Hofers ist sein Zögern und seine Unentschlossenheit. Die Niederlegung der Waffen, die Wiederaufnahme derselben motiviert Immermann durch das unklare zufällige Ausbleiben der kaiserlichen schriftlichen Friedensbestätigung, des kaiserlichen Briefes. Dadurch wird Hofer zum Opfer gewisser tragischer Umstände und Zufälligkeiten, nicht zum Opfer einer eigenen tragischen Schuld. Das macht aus Hofer einen Märtyrer, keinen Dramenhelden. Die Quellen hingegen lassen Hofer zum Rebellen werden, da er nach dem Eintreten vertragsmäßiger Zustände — (das kaiserliche Schreiben besitzt er, und er erläßt selbst einen Aufruf zur Waffenniederlegung an sein Volk) — trotzdem den Stutzen wieder in die Hand nimmt, von englischem Gelde, von seiner Umgebung getrieben. Bei Immermann klammert er sich also noch an sein gutes Recht, die schriftliche kaiserliche Bestätigung abzuwarten. Sein Recht nicht findend, geht er zu Grunde. Die Quellen aber stellen ihn als einen Aufrührer dar, der auch seinem Kaiser nicht mehr gehorcht, der seinen eigenen Aufruf widerruft und heilige Verträge bricht, sicher aus besten Motiven, aber doch unter dem Makel der Inkonsequenz. Hofer stellt sich (historisch) gewissermaßen über seinen Kaiser und handelt willkürlich, selbsttrotzig, frei, Verträge brechend — das ist die historische Schuld Hofers, nicht in allem ungleich und nicht weit entfernt von der Schuld eines Wallenstein. Wäre Immermann hierin der Quelle gefolgt, so hätte er seinen Helden „tragisch", nicht aber, wie jetzt, „traurig" gezeichnet. Dieser Punkt ist, worauf ich schon hier hinweise und später (IV. 2. b.) zurück-

---

[1]) Hempel, Bd, 16 S. 511 (II. Fassung).

[2]) Vgl. auch Bartholdy: S. 368, Beilage B: „Viele meiner guten Waffenbrüder und Landesverteidiger haben sich geärgert, daß die Frauenzimmer von allerhand Gattungen ihre Brust und Armfleisch zu wenig, oder mit durchsichtigen Hadern bedecken, und also zu sündhaften Reizungen Anlaß geben, welches Gott und jedem Christlichdenkenden höchst mißfallen muß." Sowie Bartholdy S. 240: „Zuweilen wollte Hofer auch das Amt eines Friedensrichters erfüllen. So verlor er z. B. ganze Vormittage damit, Ehefrieden zu stiften." Vgl. auch Hormayr I. S. 203: „Mit Weibern scherzte er gern, übrigens ein großer Verfechter der Sittenreinheit. Mitten in den gefährlichsten Kriegslagen verlor er oft viele Stunden damit, entzweite Eheleute zu versöhnen." Humoristisch ist die Stelle seiner Verfügung aus Innsbruck vom 25. 8. 1809, nach dem Siege über den Marschall Herzog von Danzig: „Viele meiner guten Waffenbrüder . . . . mißfallen muß."

[3]) Hempel, Bd. 16 S. 527.

komme, der Wirbelsäulenbruch des Dramas, an dem seine künstlerische Grundbedingung ebensogut wie seine künstlerische Höhe gefallen ist. — Also der geschichtliche Hofer ist tragisch, der Immermannsche ein Märtyrer. Das erfüllt uns nicht mit „Furcht und Mitleid", sondern stößt uns traurig ab, weil dem sittlichen Gesetze der Weltordnung kein Recht geschieht. Ferner melden die Quellen, daß Hofer sich zuletzt, wie verschwunden, zurückzieht, darauf bedacht, sich doch noch nach Wien durch eine Flucht zu retten. „Am dritten Tage fuhr Wild (der Abgesandte Hofers) von Wien wieder ab mit Pässen, mit Geld, mit geheimen Zeichen an Eingeweihte, von Klagenfurth bis nach Brunecken, ins Herz von Tyrol. Aber in Lienz las er in der Zeitung die Gefangennehmung Hofers." [1]) Bei Immermann geht Hofer, sich selbst aufopfernd freiwillig in den Tod, nichts unternehmend, sich zu retten, um ferner für das Wohl des Landes tätig sein zu können. Für diese Selbstaufopferung bestehen bei Immermann nicht genügend Motive. Nur, „um sein Los zu erfüllen", oder das Bekenntnis: „Ich habe überwunden" — das reicht doch nicht aus, um etwas zu beginnen, was dem Selbstmord nicht allzu entfernt ist. Das Moment, seine Heimat nicht verlassen zu wollen, wird dem Immermannschen Hofer zur zwecklosen fixen Idee, in der er am Ende untergeht. Nicht einmal den Willen zur Rettung zeigt er, das ist nicht heroisch, heldisch, das ist schwach — sentimental. Auch in diesem Punkte wäre es besser gewesen, wenn der Dichter den historischen Quellen gefolgt wäre. Röttinger gibt Immermann recht zu dieser Abweichung; mit Rücksicht auf die Schuldfrage, d. h. mit Rücksicht auf die Tragik, die ein verzagter Held niemals entwickelt, aber muß ich die Ansicht Röttingers ablehnen.

Der im Kriege stets mißtrauische Speckbacher (B. 29), der ironische Bauernführer (H. 203), der jeden Berg, jede Schlucht, jede Alpe (B. 51) kannte, in seiner kalten Klugheit (B. 271) und ruhigen Festigkeit (B. 273), mit unglaublicher Gegenwart des Geistes (B. 342), der wegen seiner Rastlosigkeit von den Soldaten Feuerteufel genannt wurde (B. 338), wird von Immermann mehr nach der Bartholdyschen Zeichnung [2]) übernommen. Doch auch von Hormayr bekommt Speckbacher

---

[1]) Hormayr a. a. O. II. S. 525.

[2]) Wie genau Immermann bisweilen seinen Quellen folgte, mag die Gegenüberstellung der Beschreibung Speckbachers

durch Bartholdy (53/54)	und	Immermann (Bd. 17. S. 18)
„Den Kopf hält er vorwärtsgebückt, wie einer . . . — Nur wenn vom Kriege die Rede ist, erhebt er das Haupt, die Züge beleben sich und man wird gewahr, daß er zu befehlen gewohnt ist und verstehe."		„Meistens blickt er starr zu Boden. Nur wenn er hörte, Bayerns Löwe werde nun bald sein Haupt in Dorf und Stadt erheben, dann blitzte fürchterlich sein Aug' gen Himmel."

zeigen:

Züge mit, so diesen: Im II. Aufzug [1]) sagt Hofer von ihm: „Mich schmerzt es, daß er gottlos ist.“ Bei Hormayr [2]) heißt es von Hofer gesprochen: „Ein braver Tyroler bist du, Joseph, das muß wahr sein. Aber wenn du ein bissel ein besserer Christ wärest, schaden könnt's Dir mein' Seel' nix!“ Von Speckbacher als dem Arbeitstiere der Kämpfe heißt es bei Hormayr [3]): „. . . sechs Stunden weit in furchtbarer Gewitternacht zu Fuße rennend“ überbrachte er die Kunde an die Vorposten. Immermann sagt im II. Aufzuge [1]) von ihm: „Der untersucht die Postenkette, rennt und stürmt und schwitzt seit Ein Uhr durch die Nacht.“ Hormayrs Quelle bot dem Dichter doch nur Einzelheiten des Charakters, während die Gesamtauffassung unbedingt Bartholdys Quelle lieferte.

Der kühne Haspinger mit dem weißen Stecken ist auch ein Bild aus den Quellen. Im I. Aufzuge [4]) des „Trauerspiels“ berichtet Haspinger u. a. von sich: „. . . So hält zwar noch mein weißer Wanderstecken . .“ und ähnlich heißt es im „Hofer“ im I. Aufzug: „. . . Da ward die Wange weiß gleich diesem Stecken, der meinen wunden Füßen wandern half.“ Hormayr [5]) schreibt: „Hier war der Kapuziner Joachim Haspinger mit seinem weißen Stecken besonders tätig.“ Bartholdy [6]) sagt über Haspinger: „An der Spitze des Landvolks hatte der Kapuziner Haspinger, den weißen Stecken in der Hand, gegen den Hußlhof und die Gallwiese hin alles geführt, erraten, vorgebeugt, sich immer voran gewagt . . .“ Wenn auch nicht so getreu wie die Bauernführer, so zeichnet Immermann doch mit gleicher Sorgfalt auch die anderen Personen nach Hormayr und Bartholdy. Kolbs Charakter, der so etwas wie Wiedertäuferwahnsinn mit Selbstüberhebung und tatenlosem, lügnerischem Geschwätz verbindet, ist echt aus der Quelle [7]) in die I. Fassung des „Trauerspiels“ aufgenommen. Auch der Verräter Donay ist in seinem Tun und Lassen, in seinem Charakter aus beiden Quellen in beide Fassungen des Dramas übernommen. Bartholdy [8]) sagt: „Unterdessen hatte Donay von Schlanders, sich in Hofers Vertrauen eingeschlichen, ein ehrsüchtiger, eitler Mann, nicht ohne alle Fähigkeiten, der mancherlei Verwirrungen und Schaden stiftete.“ Hormayr [9]) charakterisiert Donay als „eine ehrsüchtige, eitle, verworfene Seele mit einer eigenen Gabe, immer lieber den krummen, als den geraden Weg zu gehen, auch, wo es ihm

---

[1]) Hempel, Bd. 16 II. Fassung S. 503.
[2]) Hormayr, a. a. O. II. S. 204.
[3]) Hormayr, a. a. O. S. 189.
[4]) Hempel, Bd. 17 S. 33 und Bd. 16. S. 493.
[5]) Hormayr, a. a. O. II. S. 191.
[6]) Bartholdy, a. a. O. S. 135.
[7]) Bartholdy, a. a. O. S. 193/94, 309 f. — Hormayr, a. a. O. S. 501 f.
[8]) Bartholdy, a. a. O. S. 282.
[9]) Hormayr, a. a. O. S. 503/04.

keinen Nutzen brachte, nie die Wahrheit zu sagen, die einfachsten Gewebe zu verwirren und alles durcheinander zu hetzen . . . und dem Sandwirt schmeichelte gleich einer Amme". — „Die Rollen verwechselten sich so, daß der schwache Hofer den des heiligen Priesternamens unwürdigen Pfaffen, der sein Factotum gewesen, ohne mindestes Bedenken, samt Sieberer ohne Urteil und Recht niederschießen lassen wollte und Donay in schuldiger Dankbarkeit der Verräter wurde, der seinen Freund Hofer als Judas dem Verbrechertode überlieferte."

Die übrigen Figuren der Tragödie, von denen keine frei erfunden ist — alle gehören der Geschichte an — sind in Anlehnung an die Quellen gezeichnet; wenn für die feindlichen Heerführer und die französische Soldateska die besonderen Quellen spärlicher fließen, so bot dem Dichter doch die Geschichte als solche Einzelzüge genügend, die er kennen mußte und entsprechend seinem Ziele: „den Gegensatz zwischen dem rohen Heldentum der Tyroler und dem feineren Heldentum der Franzosen heraus zu arbeiten", auch kannte. Zur Charakterzeichnung hat also Immermann vornehmlich Hormayr und Bartholdy benutzt und zwar beide Quellen nebeneinander.

Für das Kolorit in der Schilderung von Land und Leuten in einer Dichtung ist die beste Quelle eine Ortsbesichtigung des Dichters selber, um den Lebensraum, die Gewohnheiten und Eigenarten seiner Geschöpfe persönlich kennen zu lernen. Auch kulturhistorische erdkundliche Werke kommen da in Betracht. Immermann wird sie gelesen haben, macht aber nicht großen Gebrauch davon. Wie Schiller, der nach Eger fährt, mit österreichischen Offizieren verkehrt, um eine lebendige Vorstellung des Schauplatzes zu bekommen, unternahm auch Immermann eine eigene Reise nach Tirol, die er eine „historisch-poetische Wallfahrt" nennt und selbst beschreibt. Daß er dabei den Schupfenwirt trotz vieler Versuche nicht angetroffen hat, ist eine tragikomische Unbegreiflichkeit, die sicher nicht von Nutzen gewesen ist. Erwähnt wurde schon das Lied der Rainer, zu dem Immermann aber schon vor dieser Reise angeregt wurde; desgleichen, daß er den „Schoppen" mit dem österreichischen „Seidel" vertauschte. Der bedienende Wirt der I. Fassung des „Trauerspiels" verwandelte sich in die Kellnerin des „Hofer", weil das Bedienen durch Kellnerinnen landüblich war. Zwar bringt er nun in die Rede Ausdrücke wie „Alpenröslein", „Joch Ochsen", „Alm" usw., aber die sind einem ohne Tirolreise auch schon lange bekannt. Röttinger [1]) bringt noch einige Detailzüge, welche ebensowohl Reise- als Lesefrüchte sein können. Wo aber gibt Immermann eine Schilderung der herrlichen Gebirgslandschaft, der Wildheit der Schluchten, des Schaurigen, der Schnee- und Gletscherregionen, der Gefahren

---

[1]) Euphorion, 1900 Bd. 7 S. 94/95.

der Bergsteiger, des volkstümlichen Scheibenschießens, kurz, des Eigenartigen und Bodenständigen, Dinge, die er doch in Tirol hätte erleben müssen, und die doch wahrhaftig mit der Heimat- und Freiheitsliebe jenes Bergvolkes ihr reiches Teil zu tun haben. Schon Hormayrs Quelle behandelt diese Seite der Tiroler ziemlich ausführlich. Auch Bartholdy [1]) erwähnt besonders als Charakterzug der Tiroler das Hauptmotiv ihres letzten Kampfes, nämlich: Die Liebe zu Oesterreich und dem Alt-Hergebrachten. Ueber die Kampfesweise berichtet z. B. Bartholdy [2]): „Die Tyroler schoben Heuwagen vor, und töteten die feindlichen Kanoniere hinter dieser Brustwehre gegen die Kartätschen. Die Idee, Heuwagen vorzuschieben, soll von Hofer selbst herrühren.“ Oder über den Ausbruch des Krieges heißt es bei Bartholdy [3]): „Einige wollen wissen, daß man Mehl in die Wellen des Inn geworfen, damit ihre weiße Farbe den Landesverteidigern Nachricht brächte.“ Dann schreibt Bartholdy [4]): „Jetzt liefen die Offiziere aus ihren Gezelten hervor, wie Mäuse aus den Löchern.“ Ueber die Teilnahme des ganzen Volkes am Kampfe heißt es bei Bartholdy [5]): „Bei Sauers stiegen Weiber und Mädchen auf Leitern ins tiefe Wasser hinab, kletterten am anderen Ufer empor, und auf die Felsen, und zerschmetterten mit Steinen die unten vorübergehenden Bayern.“ Oder bei Hormayr (II. S. 281) ist erwähnt: „Selbst die Weiber wählten sich eine feste Stellung, um den fliehenden Feind durch herabgerollte Steine aufzureiben und eine gewisse Josephine Negrelli, ein 18jähriges Mädchen von unbescholtenen Sitten, schloß sich in Manneskleidern unerkannt an die Schützen an und erlegte mehrere Feinde.“ Auch das von Bartholdy [6]) mitgeteilte Lied über die Vorfälle im August im Ober-Inntal enthält markante Volkszüge. — Immermann verzichtet auf diese Einzelheiten. Daß er keinen Wert darauf legt, das liegt wohl daran, daß die dramatische Literatur, die streng zusammengefaßte dramatische Konzeption solcherlei Ausmalungen des Raumes halber nicht gerne aufnimmt. Aber das ist doch zu fordern, weil dadurch die Echtheit eines Kunstwerks nicht nur erhöht, sondern sogar, wagen wir zu behaupten, grundsätzlich bedingt wird.

Es wäre endgültig zu sagen, daß Immermann als Quelle zu seinem „Hofer“-Drama nachweislich Hormayrs Bericht und Bartholdys Kriegsbeschreibung benutzt hat, die Handlung konzentrierend, die Charaktere übernehmend, ausgenommen Hofers Schuldmotiv. Ueber

---

1) Bartholdy, a. a. O. S. 54.
2) „ „ S. 76.
3) „ „ S. 80; desgl. Hormayr: a. a. O. I. S. 246.
4) „ „ S. 231.
5) „ „ S. 232.
6) „ „ S. 234/37.

den Grad der Benutzung wäre zu sagen, daß der Dichter bei der Ausarbeitung des Dramas wohl nur die Auszüge aus seinen Quellen benutzt hat.

Das Verhältnis des Dichters zu den Quellen ist bei der Umarbeitung des „Trauerspiels“ zum „Hofer“ wesentlich dasselbe und im allgemeinen unverändert geblieben. Die II. Fassung aber ist für meine Untersuchung die grundlegende; ebenso wie der Urfaust durch den Faust, wird auch der Urhofer durch den Hofer überholt!

III.
Wertung der Vorbilder.

Die große Zahl der Dichter und Schriftsteller, welche vor und nach Immermann den Freiheitskampf der Tiroler zur Gestaltung brachten [1]) oder bringen wollten [2]), wurden vornehmlich dazu angeregt durch das Geschick Hofers, der in seinem starken Wollen den Kampf gegen eine feindliche Macht aufnahm und durch den Heldentod sein Leben dem Gemeinwohl seines Volkes opferte. Ein jeder suchte ihm auf seine Weise nahe zu kommen, die überragende Persönlichkeit zu erfassen, in seiner starken Heimatliebe und starren Unparteilichkeit sein ureigenes Wesen zu ergründen. Nicht alle dichterischen Erzeugnisse, die auf das Leben und das Werk Hofers Bezug haben, gehören hierher; es kann sich nur darum handeln, die Dichtungen anzuführen soweit sie vor 1833/34 entstanden sind. [3]) Aber bei der Angabe und Wertung der Hofer-Dramen [4]) habe ich Vollständigkeit angestrebt, weil diese uns am meisten interessieren und als mit dem Immermann'schen Stoff verwandt hier am Platze sind.

---

[1]) An dieser Stelle verweise ich auf die alle schöngeistigen Literaturgebiete vollständig erfassende Andreas Hofer-Bibliographie des Innsbrucker Universitätsbibliothekars Dr. Anton Dörrer in „Der Schlern, Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde“ (Bozen, 1928, 9. Jg.), die mir schon vor dem Drucke zur freien Benutzung vorgelegen hat. Die sonstigen Hofer-Bibliographien, wie die von W. Kosch in seinem Deutschen Literatur-Lexikon (Halle 1927, S. 956/66), gehen t. auf frühere Veröffentlichungen Dörrers zurück, ohne annähernd vollständig und fehlerfrei zu sein.

[2]) Es seien genannt: Grillparzer Fr., Hase K., Hauff W., Körner Th., Ludwig O., Meßmer A., Rieger S.

[3]) **Lyrische Dichtungen:**

a) Hofer G., Ehrenlied des Tyroler Helden Andreas Hofer, Oberkommandanten. Herbst 1809, Innsbruck (Flugblatt)). Abgedruckt in: Allgem. Tirol. Anzeiger 1909 Nr. 196 S. 3 und Der Sammler (Meran) IV 40—43; vgl. Hirn a. a. O. S. 710.

b) Hörmann u. Menghin, Andreas Hofers Sterbelied „Hilf Himmel, es ist verspielt“, Der Kunstwart 1910 S. 248—50 und Tiroler Volks-

Wenn man die lange Reihe der Hofer-Dramen überblickt, sie mit kritischem Auge betrachtet, so erhellt, daß nur wenige Anspruch auf künstlerischen Wert machen können. Keines befriedigt vollkommen als

---

bote v. 19. II. 1920 und Goller B., Alte und neue Tiroler Schützenlieder, Innsbruck 1910.

c) Sandwirtslied 1809. Mitgeteilt von Weber Beda, Das Tal Passeier, Innsbruck 1852, S. 305.

d) Körner Th., Andreas Hofers Tod, 1810. Ein Sonett auf den Freiheitshelden, das „Leyer und Schwert" einleitet, aber in seiner pointierten Kunstform wenig von dem Geist des Helden atmet (Werke, Bong u. Co. 1. Teil S. 10.). Auch in Hormayrs Archiv f .Geschicht. 1814, Nr. 54 u. 55 uff.

e) Eichendorff Jos. v., Der Tiroler Nachtwache 1810; An die Tiroler 1810 (Werke, Bibl. Inst. 1. Bd. S. 119—121).

f) Rückert Fr., Hofer, Kommandant von Tirol 1814/15, ein 7strophisches frisches Lied, kennzeichnet den ganzen Mann, ehrlich und schlicht, ist eine Art Abschiedsrede, die der wiederauferstandene Hofer an Oesterreich hält, dem er Tirol erhalten hat; der Kapuziner Haspinger 1814/15, ebenfalls 7 Str., ein Loblied auf den Helden mit seinem roten Bart und seinem weißen Stecken; Speckbacher 1814/15, 16 Str., Loblied auf den Helden, seinen klugen Gaul, seinen kleinen Bub Anderl, seinen treuen Knecht und sein edles Weib, (Werke Bibl. Inst. 1. Bd. S. 39—45).

g) Schenkendorf Max v., Andreas Hofer, 1814. Es verherrlicht Hofers demütig-frommen Sinn, gibt markant die anspruchslose Rede Hofers an die Innsbrucker Studenten wieder und ist neben dem von Mosen am bekanntesten (Gedichte, 4. Aufl. Stuttgart 1871, S. 126).

h) Weißenbach, Al., Andreas Hofers Schatten an seinen Kaiser und sein Vaterland am Huldigungstage 31. Mai 1816 (Flugblatt). Er mahnt den Fürsten, er möge dem Gebein Hofers eine Handvoll heimischer Erde gewähren.

i) Hormayr v., Andreas Hofers Tod (Kronos, Genealog. hist. Taschenbuch a. d. J. 1817).

k) Hofer Andreas: Gedicht zur Verherrlichung des Tiroler Freiheitskampfes u. A. Hofers, wahrscheinlich zum Vortrag in einer Festversammlung bestimmt. Ms. eines Anonymus ca. 1820. 8½ SS. mit 125 Versen.

l) Württemberg Cl. v., Andreas Hofer. Ein markiger und ernster Romanzenzyklus, der, von einem wilden Franzosenhaß durchglüht, die Heimführung der Gebeine Hofers aus Mantua verherrlicht. Vor 1823 (jetzt auch in der Reclamausgabe).

m) Müller A., Hofers Schild. Ein Gespräch in Versen. In: Tiroler Bote 1823 Nr. 34.

n) Knoflach Joh. K., Oder. In: Allgem. Nationalkalender f. Tirol 1827 S. 87.

o) Zingerle Pius, Der Passeirer an seinen Sohn vor dem Bilde Hofers. Gedicht. In: Allgem. Nationalkalender f. Tirol 1827 S. 88.

p) Mosen Jul., Andreas Hofer („Zu Mantua in Banden") 1831. Fast historisch treu schildert M. den Tod des Helden. Das Lied machte den Dichter und Hofer unsterblich. (Sämtl. Werke, Oldenburg 1863,

kunstgerechtes Drama, man erkennt, daß Immermann, der „den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit bitter empfand, der in der Kunst und dem Leben zwei feindliche Gegensätze erblickte“, mit seinem „An-

---

Bd. I S. 12). Fortsetzung von M. Stolz in: Andreas Hofer (Innsbruck) 1881 S. 175. — Der Dichter des A. Hoferliedes J. Mosen in: Tirol. Stimmen 1903 Nr. 158. — A. D., 125. Geburtstag des A. Hoferliedsdichters J. Mosen in: Tirol. Anzeiger 7. VII. 1928. — Siegl H., Vom Komponisten des A. Hoferlieds (Leop. Knebelsberger) in: Wiener Zitherztg. 1908. — Hunrath L., Der Komponist des A. Hofer-Liedes und seine Bedeutung für Tirol in: N. Tiroler Stimmen 19. u. 21. IV. 1913. — Granichstaesten-Czerva R., L. Knebelsberger in: Tirol. Anz. 2. IV. 1928 — Der Berliner Musikästhetiker Friedländer führt die bekannte Melodie zurück bis auf eine phrygische Sequenz mit dem Texte: „Erbarme dich mein Gott, in Gnad', Kyrie“ aus d. J. 1435, zu deren Weise man 50 Jahre später ein Trinklied sang, das auch G. Keller in der letzten seiner Züricher Novellen erwähnt. Lied und Melodie wurden in Tirol erst spät volkstümlich; dafür spricht K. Domanig (Tyroler Kalender 1879, Innsbruck), wenn er sagt, in aller Herren Länder kann man dieses Lied hören, nur nicht in der Heimat Hofers. Mosens Gedicht erschien als Volkslied schon in „Zeit- und Jahrweisen“ (Brünn 1838), zusammen mit Hoferliedern von Körner, Rückert usw. in: Leben des Sandwirthes A. Hofer (Leipzig 1839) usw., auf Flugblättern usw.

r) Grün Anast., Drei Walhalla-Nichtgenossen, Zeitklänge.

s) Pfitzer P. A., Andreas Hofer, Speckbacher, Gedichte. In: Morgenblatt 1831, Nr. 137.

t) Treitschke Fr., Vor Hofers Standbild. Gedicht. In: Wiener Zs. f. Kunst, Literatur, Theater und Mode 1833, Nr. 153.

u) Lumau J. F., Bei Andreas Hofers Standbild. Ebenda Nr. 154.

v) Schulz J., Andreas Hofer, Oberanführer der Tyroler . . . . hist. biogr. Gedicht. Wien 1834. Innsbruck, Ferdinandeum, F B 652.

w) Sp., Auf Sandwirts Monument. Gedicht. In: Tiroler Bote 1834 Nr. 3.

Epische Dichtungen: Lebensbilder in volkstümlicher Darstellung von

a) Bergk J. A. (München 1810) Author of „Claudine“ (London 1824).

b) Hebel P. behandelte des Sandwirts Schicksal in einer Novelle in: Erzählungen eines rheinischen Hausfreundes (Nur in den ersten Gesamtausgaben).

c) Elbrich A., Genre-Bilder aus Östreich . . . . Berlin 1833. Vgl. Tiroler Bote 1833 Nr. 33, S. 132.

[4]) **Musikdramen:** England machte den ersten eigenartigen Versuch, Andreas Hofer in Musik gesetzt auf die Bühne zu bringen. Der Rossinischen „Wilhelm Tell“-Musik wurde der Hofertext unterlegt.

a) Planchee J. R. und Bishop, Andrew Hofer. Große Oper mit Ballett in 4 Aufzügen, London 1830. Vgl. Tiroler Bote v. 5. VII. 1830, S. 212 und 320.

b) Lichtenstein L. v., Deutsche Uebertragung, Bühnenbearbeitung und Einrichtung von Planchees Originalstück 1830. Mainz 1831.

c) Lortzing A., Andreas Hofer. Oper. 1832. Veranlaßt und beein-

dreas Hofer", in dem er den Heldentod des Bauernanführers zum dramatischen Vorwurf nahm, den ersten Platz unter den Hofer-Dramen behauptet, troß seiner Mängel.

flußt von Immermann. In Oesterreich verboten. 1887 in Mainz aufgeführt. Vgl. Kruse G. R., Lortzings A. Hofer in: N. Freie Presse 1909, 24. 10.

d) Mendelssohn F., Komposition zu Immermanns „Hofer" (Vgl. Mendelssohn an seinen Vater v. 28. XII. 1833).

e) Bayard u. Duport, Max Hofer. Pariser Singspiel. 1835. Musik v. Thys.

f) Held W., Andreas Hofer oder der Freiheitskampf der Tiroler. Eine heroische Volksoper Wien 1847. Musik von W. Kirchhof. 1847 in Ulm, 1860 in Mainz aufgeführt, fand kühle Aufnahme; s. Innsbrucker Tagblatt 1860 S. 92.

g) Kaiser E., Andreas Hofer. Romantische Oper, Reichenberg 1886. Nach englischem Vorbild.

h) Schleyer J. M. u. König H., Andreas Hofer, Oratorium. In: Sionsharfe III (1878), S. 230—36 u. selbständig Konstanz 1891.

i) Neumaister R., Andreas Hofer, Musikdrama, Limburg 1897.

k) Ferro E., Andreas Hofer, vierteilige Volksoper. Musik von E. Moor, Köln 1902. In Köln und später auch in England aufgeführt (Erinnert an Lortzings Singspiel).

l) Del Pero B., Die Schlacht am Berg Isel, Dramat. Gemälde in drei Bildern mit einem Prolog, vertont v. J. Pembaur, Stuttgart 1909.

m) Werner R., Andreas Hofer, Chorwerk, Frankfurt a. M. 1909.

n) Eichinger G., Andreas Hofer. Melodramatisches Festspiel, Wien 1909.

Dramen:

[1]) Mayr Ph. B., Andreas Hofer. Sandwirth in Passeyr oder die Tiroler sind getäuschte aber gute Menschen zur Rettung ihrer National-Ehre, ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Es ist höchstwahrscheinlich schon 1810 geschrieben zur Versöhnung zwischen Tirol und Bayern (vgl. Diss. A. Oberhammer 1921), stellenweise gedruckt (Innsbrucker Sonntagsblatt Echo der Alpen 1857/58), nicht aufgeführt, in mehreren Handschriften erhalten (Ferdinandeum: Bibliotheca Tirolensis 980). Der Schreiber sagt in der vorangestellten Erinnerung: „Dieses Trauerspiel fand ich im Nachlasse des i. J. 1826 gestorbenen Verfassers. So lang er lebte, war es ganz unbekannt geblieben. Ich nahm davon i. J. 1828 diese Abschrift; eine andere erhielt auf sein Verlangen der Erzherzog Johann. Wäre dem Freiherrn v. Hormayr dieses Werk bekannt gewesen, er hätte den Nekrolog wohl nicht so geschrieben, wie er in eben diesem Bande zu lesen ist. Da P. B. Mayr das ganze Jahr 1809 in Innsbruck lebte, die ganze Geschichte dieses Jahres miterfuhr, und Andreas Hofer u. andere Anführer genau kannte, so haben dadurch seine Charakterschilderungen eine ganz eigene Wahrheit und selbst historischen Wert." Die Handschrift umfaßt in Folio 224 S., das Personenverzeichnis fehlt, diese sind jedesmal am Schluß der Szenerie-Angabe für den Akt genannt. Das Werk ist ganz in Prosa geschrieben und hat folgenden Aufbau:

Es ergibt sich nunmehr die Frage: Lehnt er sich an die dichterischen Gestaltungen des Hofer-Stoffes seiner Vorgänger an, hat er in bezug auf Inhalt und Form seines Werkes Anregungen von namhaften Dramatikern seiner Zeit empfangen?

I. Aufzug: 11 Auftritte, Zimmer des Generals Buol im Wirtshause beim Elephanten in Brixen.
II. Aufzug: 12 Auftritte, Szene im Thale Passeyer und Andreas Hofers Hause.
III. Aufzug: 10 Auftritte, Gegend auf dem Berge Isel, im Hintergrunde Aussicht über Innsbruck ins Inntal, im Vordergrunde das Biwak des Oberkommandanten Sandwirt.
IV. Aufzug: 10 Auftritte, die Szene ist im Hofgebäude zu Innsbruck, das Zimmer, wo der Sandwirt wohnt, ist mit Portraiten aller Landesfürsten geziert, worunter sich vorzüglich Maria Theresia und die Kaiser Franz I. und II. ausnehmen: im Hintergrunde das Bett des Sandwirts, vorne einige Schreibtische und Sitze.
V. Aufzug: 11 Auftritte, Szene im Wirtshause auf dem Schönberge.
VI. Aufzug: 12 Auftritte, hohe Alpe auf dem Schneeberge, grauser Winter, eine Schneehütte (in der Abschrift ist der 10. Auftritt doppelt).
Der Titel des Dramas ist bezeichnend; unter bayerischer Herrschaft aus Opportunitätspolitik verfaßt, ist die Tendenz des Stückes unverkennbar. Vgl. außer Wackernell u. Prem auch Streiter, Andreas Hofer als Stoff für die Bühne, Neue fr. Presse 1872, 2827.

[2]) Wörndle J. K. v., Andreas Hofer. Ein Trauerspiel in 3 Aufzügen. Wörndle ist kein Dichter von besonderer Bedeutung. Die erste Fassung, 1814/15 entstanden, ist in Versen geschrieben, füllt 23 Folioseiten und umfaßt in 3 Aufzügen die letzten 7 Wochen des Sandwirts, seinen Aufenthalt auf der Kellerlahn, die Gefangennahme dortselbst, seinen Abschied von Weib und Kind in Bozen und endlich seine letzten Stunden in Mantua. I. Aufzug: 7 Aufritte, Hofers Aufenthalt auf der Alpe Kellerlahn — 4 Stunden von seinem Wirtshause im Passeyr; II. Aufzug: 6 Auftritte, Botzen in der Wohnung des Generals Baraguay d'Hilliers; III. Aufzug: 5 Auftritte, Mantua in einem Saal, wo das Kriegsgericht eben seine Sitzung beschlossen hat. Ms im Ferd. FB 1373. Vom Standpunkt des begeisterten Helden geschrieben, sind die Lokalfarben gut getroffen. „Der kurzgefaßten Handlung entsprechend ist auch die Zahl der im Drama mehr in den Vordergrund tretenden Personen eine verhältnismäßig kleine und der historischen Wahrheit auch vollkommen genügende. Die Darstellung ist knapp und klar, die Sprache fließend, volkstümlich und ohne theatralische Uebertreibungen. — Hofer ist ein Mann von Seelengröße, dem frommer Glaube und Kaisertreue als Richtschnur galten bis zum Tode" (Bote für Tirol u. Vorarlberg, Sept. 1893). Das Werk wurde schon zur Huldigung für Kaiser Franz I. angefertigt, durfte jedoch wegen der politischen Beziehungen und weil noch viele Personen, Donay u. a. m., lebten, nicht aufgeführt werden und war auch durch Zensurbeschluß vom 9. 10. 1817 nicht zur Drucklegung zugelassen. — Die Neubearbeitung „Andreas Hofers Gefangennehmung und Tod. Ein Tirolisches Nationaltrauerspiel in fünf Aufzügen" wurde gleichfalls durch Zensurbeschluß vom 19. 3. 1824 verboten. Die Handschrift, 183 S. mit Einl., hat folgende Disposition:

Ein direktes Vorbild, an welches Immermann sich bezüglich der Einteilung u. Verwertung des historischen Stoffes hätte anschließen können, ist nicht vorhanden. Er war einer der ersten, der versuchte, Andreas Ho-

---

I. Aufzug: 11 Auftritte, Wilde Gegend beim Eingang in das Passeiertal. Letzte verzweifelte Kämpfe der Tiroler.
II. Aufzug: 7 Auftritte, Meran. Wohnung des Generals Baraguay d'Hilliers.
III. Aufzug: 12 Auftritte, Die Pfandleralpe im Drahwald. 3½ Std. vom Wirtshaus am Sand.
IV. Aufzug: 8 Auftritte, Meran. Wohnung des Generals Baraguay d'Hilliers.
V. Aufzug: 11 Auftritte, Mantua. Wohnung des Gouverneurs General Bißon.

Mit den letzten verzweifelten Kämpfen der Tiroler um die Freiheit ihres Landes beginnt das Drama und endigt mit der letzten Waffenehre für den toten Hofer, dem Seelenamt in St. Michael.

[3]) Wigand P. ps. Treulieb P. (Veit Weber d. J., Walter Hesse?), Andreas Hofer, Anführer der Tyroler. Vaterländisches Gemälde. Frankfurt a. M. bey J. G. W. Schaefer 1816, 223 S. und VIII S. Einl., Ferd. FB 3555. Bald nach der Völkerschlacht bei Leipzig verfaßt, Zueignung an den treuen Jos. Speckbacher und seine Gefährten, der „Wilhelm Tell" Tirols, nicht historisch treu. Der Verfasser „ignoriert absichtlich alle Druckschriften und histor. Tatsachen sowie die geogr. Verhältnisse des Landes, stellt als Erreger des Aufstands und Vorkämpfer der deutschen Freiheit Hofer mit s. Adjutanten Hermann dar und als Intriguanten und Verräter Klettenthal, läßt die Franzosen ein einzigesmal auftreten und die Unterwerfung Tirols an einem einfältigen Widerspruch scheitern". (A. Dörrer, Der Schlern 1928). Nichtssagende Reden und unangebrachte Phrasen beeinträchtigen den Wert der recht matten, klassizistisch steifen Jambentragödie.

[4]) Motte-Fouquee Fr. de la, Andreas Hofer. Reigengesang 1825 (Morgenblatt 1826 Nr. 102); Andreas Hofers Gefangennehmung, eine einaktige Tragödie 1832; Andreas Hofers Tod 1832. Die Mskr. sind im Besitz des jüngsten Sohnes in Hannover. Vgl. W. Deetjen, Fouquees Andreas Hofer Dramen, Sonnt. Beil. Voss. Ztg. v. 30. V. 1908.

[5]) Gerhard, Der Kirchtag am Sand. Tyroler Szene mit Nationalliedern und Tänzen, dargestellt am 18. II. 1836 in der Gesellschaft Concordia, Leipzig 1836 (Ferd. 2518).

[6]) Immermann K. L., Das Trauerspiel in Tirol. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen, Hamburg 1828. Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier, ein Trauerspiel 1835.

[7]) Augetti Vitus, vulgo Ragetti, Das durch Vaterlandsliebe beglückte Ehepaar oder das Jahr 1809. Ländliches Gemälde in 2 Aufzügen mit Arien und vorangehenden mimischen Darstellungen versehen, Innsbruck 1838. Zur Huldigungsfeier des i. J. 1835 zur Regierung gelangten Kaisers Ferdinand wurde ein im folgenden Jahre auch in Buchform erschienenes Stück in Innsbruck aufgeführt: „Andreas Hofer" oder „Das Jahr 1809", ländliches Gemälde im Volksdialekt und in Versen. Der Verfasser ist ein Volksspieldichter für die Bauernbühne und hat das Schwergewicht auf die Derbheit und Urwüchsigkeit des Helden gelegt. Alle diese

fer zu einem Dramenhelden zu machen. Was zunächst die Gedichte von Körner, Eichendorff, Rückert und Schenkendorf angeht, welche Hofer und den Tirolern ihre poetische Bewunderung zollen, so wird Immer=

Stücke haben meistens zwei Titel gehabt, Augetti hat nur eins geschrieben; bez. der Variante verweise ich auf A. Dörrer, Andreas Hofer auf der Bühne, Brixen 1912, S. 34 Anm. 1. (Vgl. auch Prem M. „Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol", Innsbruck 1922, S. 77 f.)

[8]) Mannpart (= Buonaparte), Volksschauspiel, aufgeführt in Umhausen (Oetztal); vgl. W. Gärtners Bericht in Frankls Sonntagsblättern 1845, S. 165 f.

[9]) Gärtner W., Der Sandwirt Andreas Hofer oder der große Befreiungskampf der tapferen Tiroler am Berg Isel, 1809, Leipzig 1845, Wien 1849. Es ist ein formloses 5aktiges Volksstück und hat wenig literarischen Wert, trotzdem erntete G., ein sonst unbekannter Dichter, einen Erfolg, wie er Immermann nicht beschieden war. Hebbel spricht dem Stoff zwar eine erhebende verklärende Wirkung ab, da er sich in zu naiven, primitiven Gemütern, in einer beschränkten Sphäre abspiele, aber die ungesucht formlose, volkstümlich echte Behandlung durch G. reicht nach seiner Meinung bis ins Tragische hinauf (Hebbel=Werke, Hamburg 1891, XI S. 142). G. ist in seinem Werk stark von Immermann beeinflußt, er wählte die beste Form des Volksstücks, das auch im Helden den Bauern nie vergißt. Vgl. W. Gärtner, Diss. Gärtners Tragödie, Ried und Reichenberg 1912.
Ein Theaterzettel (Ferd. W. 5256 S. 131) besagt: „Bei Gelegenheit der Offizierswahl der Landesverteidiger des Bezirksamts Zell am Ziller am 28. Juli 1861 wird von der hier sich aufhaltenden Schauspielergesellschaft nachmittags im lebendigen Theater die große theatralische Vorstellung gegeben: Der Sandwirt Andreas Hofer, oder der große Befreiungskampf der tapferen Tiroler am Berge Isel im Jahre 1809. Großes vaterländisches Volksschauspiel in 6 Abteilungen von Wilh. Gärtner."

[10]) Auerbach B., Andree Hofer, ein Trauerspiel, Leipzig 1850. Der Zusammenhang des Tiroler Aufstandes mit der Dorfgeschichte klingt aus dem 5aktigen geschichtlichen Trauerspiel, aber Ursprünglichkeit und Natürlichkeit vermißt man. Das Volk, nicht Hofer war ihm der Held. A's Darstellung weicht von den Tatsachen so weit ab, daß der Erzherzog Johann, der mithandelnd in dem Stück auftritt, sich verletzt fühlte und öffentlich in der offz. „Wiener Ztg." 1850 Protest erhob. A. ist kein Dramatiker und sein Werk hat nirgends recht Fuß gefaßt auf der Bühne. Vgl. Bettelheim, B. Auerbach, Stuttgart 1907. Bächtold, G. Kellers Leben, Berlin 1892, Bd. 2, S. 109 f.

[11]) Kulemann R., Andreas Hofer, ein Trauerspiel in Deutschland, Leipzig 1851. Das Stück kommt kaum über den Ton einer Gelegenheitsdichtung hinaus; vgl. Kurz, Gesch. d. dtsch. Lit. IV 23, 512.

[12]) B. M., Andreas Hofer, ein älteres Drama, 1857/58. Nach K. Wurzbach lange vor Immermann entstanden; nach A. Dörrer ist „B. M." mit Benizius Mayr, dieses Stück mit obigem identisch.

[13]) Böhm J., Der Sandwirt Andreas Hofer, Volksstück mit Gesang und Tanz in 2 Akten und einem Vorspiel, Wien 1859. In Wien aufgeführt ist die volkstümliche dramatische Bearbeitung heute fast völlig vergessen.

mann sie gekannt haben, aber sie stehen seiner Dichtung zu fern, als daß sie hier in Betracht kommen könnten. Ebensowenig kann von einer Beeinflussung Immermanns durch ältere Dramatisierungen des Hofer-

[14]) Berla L., Sandwirt Andreas Hofer, hist. Volksschauspiel in 3 Abteilungen mit Gesang. Speckbacher ist der Held. In Meran 1862 zweimal aufgeführt; Vgl. Tiroler Stimmen 1862 S. 319: „ein historisch und zugleich gegen alle Wahrscheinlichkeit verstoßender Unsinn. — Die Zuschauer waren nahe daran, ihrem gekränkten patriotischen Gefühle durch Pfeifen einen entsprechenden Ausdruck zu geben."

[15]) Vogelsang J., Andreas Hofer und der Freiheitskampf Tirols i. J. 1809. Trauerspiel in 5 Akten. Neuß und Innsbruck 1874. Jambentragödie eines westf. Geistlichen mit Einzelheiten.

[16]) Kaan Ed. ps. Dorn Ed., Hofer Andreas und das letzte Aufgebot, vaterländisches Volksstück mit Gesang in 10 Bildern, Wien 1876. Reichliche textl. und szen. Erläuterungen, im Josefstädter Theater zu Brixlegg u. a. a. O. aufgeführt, hat es sich nicht lange behauptet. Vgl. Neues Theater Bd. 49, S. 29.

[17]) Ganske H., Andreas Hofer, 1892.

[18]) Langhammer O., Andreas Hofer. Wahrscheinlich ein Mskr. geblieben, aufgeführt in Hall, s. N. Tiroler Simmen 1892 Nr. 204 und 214.

[19]) Reitterer Fr. K. ps. Friedberg Fr. v., Andreas Hofer, ein hist. Trauerspiel in 5 Aufzügen, Dresden 1892. Vgl. N. Tirol. Stimmen 1892 Nr. 266.

[20]) Leiß H., Andreas Hofer, Brixen 1911, aufgeführt im Innsbrucker Löwenhaus 1893.

[21]) Kerausch J. ps. Heimfelsen J., Andreas Hofer. Dramatisches Zeitbild und Festspiel in 4 Akten, Wien 1893. Aufgeführt am Iselberg 1893.

[22]) Weißenhofer R., Andreas Hofer, Volksschauspiel in 8 Abteilungen, Wien 1893, Kufstein 1909, aufgeführt in Vorderthiersee. Die ganze Tragödie von Anfang an mit dem Sandwirt als Mittelpunktshelden wird historisch treu vorgeführt; der Charakter des Volkes, seine Sprache und Denkweise ist gut getroffen. Sprache ist hd. mit einigen tirolischen Eigentümlichkeiten; vgl. N. Tirol. Stimmen 1893 Nr. 127.

[23]) Angerer Vigil, Aus Hofers letzten Tagen. Religiös patriotisches Volksschauspiel in 4 Akten, Innsbruck 1896.

[24]) Kassau A., Andreas Hofer, ein Trauerspiel in 5 Akten, Wittenberg 1896. Ein Vereinsdrama, ohne Kenntnis der Zustände in Tirol geschrieben.

[25]) Domanig K., Der Tiroler Freiheitskampf. Dramatische Trilogie mit einem Vor- und einem Nachspiel. Vorspiel: Braut des Vaterlandes; 1. Teil: Speckbacher, der Mann vom Rinn, Schauspiel in 5 Akten; 2. Teil: J. J. Straub, der Kranenwirt von Hall, Schauspiel in 5 Akten; 3. Teil: A. Hofer, Der Sandwirt, Schauspiel in 5 Akten; Nachspiel: A. Hofers Denkmal. Innsbruck 1897, Kempten 1909. Zuerst erschien Straub (2. Teil), dann Hofer (3. Teil), später die übrigen Teile. Das Drama ist großzügig angelegt und von inniger patriotischer Begeisterung getragen. Vom österreichisch-tirolischen Standpunkt ist es das beste Hofer-Trauerspiel, das einzige, was heute noch in Tirol aufgeführt werden kann.

[26]) Rohmann A. ps. Romuald A., Andreas Hofer. Ein dramatisches

Stoffes die Rede sein. Drei Dichter haben vor Immermann Hofer zum Helden einer Tragödie gemacht: die Tiroler Benizius Mayr und Joh. Casp. Wörndle und der Hesse Paul Treulieb-Wigand. Für die beiden

---

Heldenstück in 5 Aufzügen, Limburg 1906. Jambentragödie für Schülervorstellungen.

[27]) Bitsch W., Andreas Hofer, Aachen 1902. In Elberfeld am 7. III. 1904 aufgeführt, s. Lit. Echo VI 1020.

[28]) Kranewitter, Fr., Andre Hofer, Linz 1902 (zuerst ohne Jahresangabe 1900), Wien 1926. Die Stoffvorlage für die Idee des Dramas war Th. B. Mayrs Tendenzstück, z. B. ist Haspingers Rolle vollständig übernommen; der dramatische Aufbau ist Domanigs 3. Teil nachgeahmt. K. hat Hofer in seinem rein menschlichen Zusammenbruch dargestellt; er wollte seinen Landsleuten einen echten Helden als einen Menschen, der als Opfer außer seinem Machtbereich liegender Mächte gefallen ist, näher bringen. Das Drama wurde in Wien mit Beifall gegeben, aber bei der 1. Aufführung in Innsbruck ist es zu einem Theaterskandal gekommen, die Vorstellung mußte abgebrochen werden. K. ist mitschuldig an diesem Ausgang, weil er die Volksauffassung verletzt hat. Die 2. Aufführung in Innsbruck wurde kurz vor Beginn der Vorstellung durch telegr. Verfügung des Wiener Minist. verboten. Das Stück hatte das höchste Mißfallen der Klerikalen erregt, die schon seit Monaten gegen diese „Verhöhnung ihrer heiligsten patriotischen und religiösen Gefühle" die Volksseele in Aufruhr brachten. Die Aufnahme des Stückes im Wallnertheater, Berlin, war sehr freundlich. Das 4aktige Schauspiel ist mit Begeisterung und Liebe in den beiden ersten Akten recht lebendig geschrieben, aber ihm fehlt der Mittelpunkt, und es versinkt am Schluß in Lyrik und Sentimentalität. Unter den zahlreichen dramat. Zeitbildern dieser Art, die besonders um die Jahrhundertwende entstanden sind, behauptet es neben denen von Domanig und Schönherr seinen Platz. Vgl. Kranewitter: Wie ich zu Andre Hofer kam. In: Die Zeit, Wien 1903.

[29]) Scala F. v., Andreas Hofer. Religiös-patriotisches Volksschauspiel in 5 Akten und einem Schlußbild, Brixen 1902. Am meisten in Tirol auf Vereinsbühnen aufgeführt.

[30]) Wurnig A., Das Drama von 1809, Innsbruck 1908. Es ist ein Versuch, aber kein Drama.

[31]) Wolf K., Andreas Hofer, Andreas Hofers Auszug, Tirol i. J. 1809, Bilder aus den Befreiungskriegen Tirols. Freilichtaufführungen 1893 in Meran und Innsbruck.

[32]) Megagna P., Für Gott, Kaiser und Vaterland! Patriotisches Festspiel z. hundertsten Jubiläum d. Tiroler Freiheitskampfes, Meran 1909.

[33]) Scherer Fr., Mit Gott fürs Vaterland! Volksschauspiel in 5 Akten. Verf. ist Autodidakt, Hofer kommt nicht vor.

[34]) Kralik R. v., Die Revolution, 7 Historien, Ravensburg 1908. Lediglich ein kulturhistorisches Buchdrama.

[35]) Schrutz D., Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier. Trauerspiel in 5 Akten nebst einem Vorspiel in einem Akt, Der Kommandant in Tirol. Bonn 1909.

Erstgenannten war der Stoff noch lebendige miterlebte Vergangenheit; sie haben unter dem lebhaften Eindruck der ruhmvollen Geschehnisse des Jahres 1809 den Helden und seine Gefährten dichterisch verherrlicht, die

[36]) Arorius Val., Andreas Hofer. Volksstück mit Gesang, Leipzig 1909.

[37]) Hofmann Th. J., Andreas Hofer. Historisches Trauerspiel in 5 Aufzügen, Karlsbad 1909.

[38]) Schinhofen P., Andreas Hofer, der Held von Passeier. Hist. Drama in 5 Akten mit Gesang, Bonn 1909, 1924.

[39]) Weiß Josefine, Andreas Hofer. Mskr. Wahrscheinlich eine Bearbeitung von Immermanns Trauerspiel.

[40]) Wolter H., Andreas Hofer. Dramatisches Festspiel, Straßburg 1909.

[41]) Nossek C. F., Andreas Hofer, 5 Akte a. d. J. 1809, Kufstein. Vgl. Sinwel R., C. Friedl, Heimatlos und anderes, Kufstein 1914. Das Volksstück Tiroler Blut von Nossek spielt gleichfalls i. J. 1809; Hofer kommt nur nebensächlich darin vor.

[42]) Renker F., Andreas Hofer. Das Volksschauspiel mit und ohne Damenrollen, Mühlhausen 1910.

[43]) Werner R., Andreas Hofer, Frankfurt a. M.

[44]) Asten A., Andreas Hofer, hist. Drama, Bonn 1911.

[45]) Lutz W., Andreas Hofer, Trauerspiel, Stuttgart 1913. Die Tiroler Befreiungskämpfe sind bühnenwirksam mit wuchtiger Charakteristik der Menschen dargestellt. Der Verf. will den Dialekt treffen. Das Stück fand bei der Uraufführung im großen Hause des Stuttgarter Hoftheaters eine überaus freundliche Aufnahme.

[46]) Knobloch H., Der Verräter, Schauspiel, aufgeführt auf F. Exls Tiroler Bühne in Innsbruck am 23. IX. 1916. Mskr.

[47]) Prüller Fr., Der Schmied von Achensee, vaterl. Gemälde in 3 Akten (= 7 Bildern), aufgeführt auf Josefine Weiß' Pradler Bauerntheater, Mai 1915.

[48]) Schönherr K., Volk in Not, ein deutsches Heldenlied, Leipzig 1916. Es ist wohl die gewaltigste während des Weltkrieges geschaffene deutsche Dichtung. Drei Akte, voll von Jammer, Unglück und Todesopfer, voll von starkem Kampf in der Iselbergschlacht und voll von verzweifelter Trauer. In unverfälschtem Tiroler Dialekt und mit persönlicher Kunst der Menschencharakterisierung hat der Tiroler Dramatiker sein deutsches Heldenlied, dem es nicht an Helden, wohl an einem Hauch von Freudigkeit fehlt, geschaffen, und „seine dramatische Beschwörung des Tiroler Bauernkrieges lebt und wird" — wie der Berichterstatter der Wiener Uraufführung A. Bettelheim sagte — „auf der deutschen Bühne dauern, weil mit ihm der rechte Mann mit dem rechten Geist an den rechten Stoff gekommen ist."

[49]) Telschow G., Andreas Hofer, Trauerspiel in 5 Aufzüen, Güstrow 1920.

[50]) Hillmann Fr., Andreas Hofer, histor. Schauspiel in 5 Aufzügen, Musik v. K. Lehmköster, Wien 1921.

[51]) Elsner R., Andreas Hofer, die Tragödie eines Volkes, Berlin-Pankow 1923.

Handlung subjektiv dargestellt. Die farblose, tendenziöse Arbeit des Servitenpaters Mayr (s. S. 31) blieb wie das Trauerspiel Wörndles (s. S. 32), das durch die breiten Nebenhandlungen eine straffe dramatische Komposition vermissen läßt, bis heute Handschrift. Weil diese Werke damals der Zensur unterlagen, hat sie Immermann nicht gekannt, es lassen sich auch keinerlei Beziehungen feststellen. Der „Andreas Hofer"

---

[52]) Lippl A. J., Das Erler A. Hoferspiel, Innsbruck 1927, aufgeführt in Erl 1927.

[53]) Schönherr K., Der Judas von Tirol, Volksschauspiel in 3 Akten, Leipzig 1927. Ungefähr 1895 in seiner frühesten Schaffenszeit entstanden; aufgeführt, aber wegen schlechter Inszenierung durchgefallen; heute für eine Neudichtung gleichen Titels zur Grundlage genommen. Der Titel des Dramas bezieht sich auf den Mann, der den Tiroler Nationalhelden verraten hat.

[54]) Swanwick C., Andreas Hofer (Ein englisches Stück).

[55]) Prinzivalli V., Andrea Hoffer Dramma storico in 4 atti, Roma 1906.

Bühnenbearbeitungen von Immermanns „Andreas Hofer":

1) Lewald A., Hofer Drama, 180 S. 1862 (?).

2) Förster A., Bühnenbearbeitung Wien 1882.

3) Hofer A., Gemälde in 2 Akten, Oberstdorf 1891, dort aufgeführt.

4) Lindau P., Das Trauerspiel in Tirol. Dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen mit Benutzung des Trauerspiels „Andreas Hofer" von Karl Immermann, Leipzig, Wien 1895, Meyers Volksbücher 1106/07. L. ist von dem Immermann'schen Drama in der I. Fassung ausgegangen, das ihm, entgegen unserer Auffassung, „unendlich überlegen zu sein scheint". Er stellte damit die vom Dichter selbst erkannten Mängel wieder her. Die Personen hat er mit Ausnahme von Eisenstecken beibehalten und Heinr. Stoß und Frau Straubing aus dem „Andreas Hofer" eingeführt. Die Handlung ist grundsätzlich übereinstimmend, gliedert sich in 5 Akte, deren jeder wieder in Auftritte eingeteilt ist.

5) Frey Edm., Andreas Hofer. Trauerspiel in 5 Akten, nach K. L. Immermanns dramatischem Gedicht „Das Trauerspiel in Tirol" bearbeitet. Bregenz 1909 (Für männliche Schulbühnen bestimmt).

6) Schrutz D., s. o. Nr. [35]).

7) Hillmann Fr., Andreas Hofer, hist. Schauspiel in 5 Aufzügen. Nach Immermanns hist. Trauerspiel, Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer, Warendorf.

8) Feldhaus E., Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer. Ein Trauerspiel in 4 Aufzügen von Karl Immermann. Neue Bühnenbearbeitung von E. Feldhaus, Magdeburg 1916. Der Bearbeiter hat die I. und II. Fassung Immermanns benutzt, hat die Kanzlerszene ausgemerzt und im übrigen die Handlung durch Streichung im Pers.-Verz. und Einheit der Szene angemessen gekürzt. Das Drama umfaßt 4 Akte, wovon der I. und III. je 9 Auftritte, der II. 10 und der IV. 7 Auftritte enthält.

von Treulieb-Wigand (s. S. 33) ist phantasiereich aber unhistorisch [1]) und in jugendlicher Begeisterung und unter direkter Anlehnung an Schillers „Wilhelm Tell“ [2]) entstanden. Auch mit diesem, anonym in Frankfurt erschienenen Werke, bekundet Immermanns Tragödie keinerlei Verwandtschaft, das erhellt schon aus der Tatsache, daß die Personenregister beider Dramen außer Andreas Hofer keine gleichen Namen [3]) aufweisen.

Von diesen Manuskripten und dem vaterländischen Gemälde Treuliebs bis zum nächsten Hofer-Drama ist ein weiter Schritt. Chronologisch schließt sich das „Andreas Hofer“-Drama von Immermann an.

Also ohne Kenntnis seiner Vorgänger hat Immermann sein Werk geschaffen [4]); eine Bekanntschaft mit den früheren (vorher geschriebenen) Dramen, läßt sich — abgesehen von Uebereinstimmungen, welche durch die in dem Stoffe gegebenen Momente bedingt sind — nicht nachweisen.

Es bleibt somit noch die allgemeinere Abhängigkeit Immermanns von den zeitgenössischen Dichtern zu berücksichtigen. „Bei aller Entschiedenheit des Auftretens glaubte man Immermann übrigens nicht frei von Nachahmung, namentlich ward der Vorwurf laut, er habe stark shakespearisiert.“ „Zum Teil kannte ich nicht einmal“, sagt er später [5]), „was ich sollte kopiert haben. Ich hatte, ohne daß ich mich mit Shakespeare zu vergleichen wage, eine eigene, freie, seltsame Weltanschauung wie er, das mag dann hin und wieder die Aehnlichkeit, die den Schein der Nachahmung trug, erzeugt haben. Später soll ich Schiller nachgeahmt haben und zuletzt nun Goethe in den Epigonen. Ich habe mich nie vor Mustern gescheut und vor Reminiszenzen, denn ich war mir meines Eigentums bewußt und wußte übrigens auch, daß noch

---

[1]) P Treulieb sagt selbst in der Zueignung an den treuen Joseph Speckbacher und seine Gefährten: „Ich wußte zwar nichts historisch Genaues über die Geschichte jener Zeit; an das dürre Gerippe, welches die elenden Zeitungen mir überlieferten, hatte die Phantasie ihre blumigen Gewinde gereiht, und ich floh absichtlich alle Druckschriften, die über Euch erschienen waren. . . .“ — „Es war mir um poetische Wahrheit, die die Einbildungskraft, wenn sie rein ist, immer gewährt, nicht um historische, die die kalte Beobachtung und der Verstand darbietet, zu tun.“ „Mag daher dieser Hofer nicht der wirkliche Hofer sein, es kümmert den Dichter nicht.“

[2]) Ich weise nur auf folgende Stelle hin:
„Andreas Hofer“ S. 59 „drum Freunde tragt, was uns der Himmel sendet,“
„Wilhelm Tell“ I. 2 „Ertragen muß man, was der Himmel sendet,“ und auf die Aussprüche Hofers S. 138:

„Ein Tell soll ich dem Vaterlande werden.“
„Wohnt in der Schweiz, das seinen Tell erzog
Und dessen Väter einst für Tugend kämpften
Nicht noch die alte Kraft, und die Gesinnung?“
S 149 „O heil'ger Tell, wie gerne möcht ich sterben.“

[3]) Speckbacher, als Person auch nicht aufgeführt, wird nur auf S. 143 als Kommandant der Jäger erwähnt.

[4]) dasselbe sagt: H. Röttinger im Euphorion, 1900. VII. S. 79 und Dörrer, a. a. O S. 25.

[5]) Putlitz, a. a. O. I. S. 88.

Niemand mit Stiefeln und Sporen ist aus der Mutter Leib gekrochen, sondern daß Jeder sich an Vorbilder angelehnt hat.“ In einer Art Selbsterkenntnis ironisiert sich Immermann selbst im „Münchhausen“ in einer sehr ernsten Unterredung mit dem Freiherrn von Münchhausen: „Sie sind kein Genie —“. „Sie sind höchstens ein Talent; doch sind Sie auch das nicht, sondern nur ein Nachahmer. Sie ahmten immer nach, erst Shakespeare, dann Schiller, zuletzt Goethe. In Ihren Arbeiten ist mehr Witz, Phantasie, Reichtum als in denen der Andern, die Ideen strömen Ihnen aus ergiebigeren Quellen zu als den Andern; aber Sie sind ein mittelmäßiger Kopf und ein seichter Geist.“ [1])

Schiller war für unseren Dichter in dieser Schaffensperiode überhaupt der Leitstern. Auch Immermann wollte von der Bühne herab auf die Masse des Volkes einwirken, und er hat manche Anregungen des großen Dramatikers dankbar aufgenommen. Für sein „Trauerspiel in Tirol“ waren zweifelsohne „Wilhelm Tell“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Wallenstein“ seine literarischen Hilfsquellen; mitunter wirken wörtliche Anklänge für den Eingeweihten störend. Die Eingangsszene des I. Aktes erinnert an „Tell“ I. 2.; der Schlachtbericht durch Mayer im I. Akt erinnert an „Wallensteins Tod“ IV. 10. und die „Jungfrau von Orleans“ I. 9.; das erste Zusammentreffen Hofers mit seinen Freunden erinnert an „Wallensteins Tod“ III. 10., wo Wallenstein Buttler begrüßt. Die Szene zwischen dem Vizekönig und Hofer erinnert in der Anlage an die Szene zwischen Wallenstein und Wrangel in „Wallensteins Tod“ I. 5. und Goethes „Egmont“ [2]). Die hübsche Episode zwischen Hofer und seinem Sohne (im „Trauerspiel“ III. 5.; im „Hofer“ gestrichen) verrät ihr Vorbild. Das Lied, das die Rainer im II. Akte, 4. Szene singen, ist eine Parallele zu „Tell“: „Mit dem Pfeil dem Bogen . . . .“ Nach dem Vorbild der „Jungfrau von Orleans“ (I. 10.) verwendet auch Immermann ein Traummotiv (II. 4. und IV. 5.) für Hofer und sein Schwert. Selbst in der äußeren Form folgt er Schiller. Am Schluß der Aufzüge oder Szenen, wenn die Handlung wirkungsvoll abgeschlossen wird, sich steigert, geht auch Immermann zum Reim über [3]). An Leben, Gehalt und Stil aber steht der ganz anders gewichtige „Wilhelm Tell“ denn doch hoch über dem „Trauerspiel in Tirol“. Bemerkenswert ist, was Putlitz [4]) über des Dichters

---

[1]) Hempel, Bd. 3 S. 141. (Münchhausen VI. 6. Buch.)

[2]) Auf diese und andere Anklänge (Goethes „Tasso“, Bürgers „Lenore“) haben schon Mayne (Immermanns Werke, Bibl. Inst. 5. Bd. S. 455 ff.), Dreyer (A. Dreyer, Andreas Hofer im Spiegelbilde der deutschen Dichtung, „Die Warte“ VII. Jahrg. Heft 8, S. 456 ff.), Deetjen (Immermanns Werke, Gold. Klass. Bibl. 6. Bd. S. 375 f.), Muncker (Immermanns Ausgewählte Werke, Cottas Bibl. der Weltliteratur. Stuttgart 1898, 6. Bd.) und Nöttinger (a. a. O.) hingewiesen.

[3]) Vgl. Mayne-Werke, 5. Bd. S. 117 Z. 11 f., S. 142 Z. 1 ff., S. 149 Z. 20 f. S. 154 Z. 9 f., S. 199 Z. 11 ff., S. 206 Z. 31 f., S. 207 Z. 4 f., S. 212 Z. 27 f., S. 213 Z. 16 f., S. 214 Z. 14 f.

[4]) Putlitz, a. a. O. I. S. 22/23.

Nachahmerschaft sagt: „Das Verhältnis, in welchem sich Immermann zu den großen Schriftstellern seiner Zeit empfand, war ein leidenschaftlicher Liebesbund Sie kamen ihm wie Heilige vor, deren leuchtende Fußstapfen zu sehen, schon das höchste Glück gewesen wäre. — Schiller, den er später immer den größten Jugendschriftsteller der Nation nennt, wenn er auch dem männlichen Alter mit der Zeit ferner treten würde, wirkte am gewaltigsten auf ihn. Die Begeisterung für den Dichter ging bis zur Andacht, das Bewußtsein, daß er ihn hätte noch von weitem sehen können, hätte der Tod ihn nicht in der Mitte seiner Laufbahn erreicht, erweckte eine mystische Empfindung der Sehnsucht nach der edlen Schattengestalt."

Die Einwirkung Kleists, den Immermann sehr hoch schätzte, ohne ihm völlig gerecht zu werden, ist ebenfalls erkennbar. Für die Rainer-Episode (II. 8.) — Hofer gibt hier zwischen den einzelnen Gesängen seine Schlachtbefehle — war Kleists „Hermannsschlacht" (V. 14.) maßgebend. Die Liebestragödie der „Depeschenmordbrandehebruchstirolerin" Elsi ist eine sehr plumpe Nachahmung des Racheaktes der Thusnelda an Ventidius in Kleists „Hermannsschlacht", einem Werke, das „an Wucht und Glut" dem Trauerspiel weit überlegen ist. Thusnelda ist das Urbild der Elsi. Beide erkennen, daß die Männer nur ihr Spiel mit ihnen getrieben haben, und beide schreiten zur fürchterlichen Rache. In der ganzen Episode empfindet man die Kotzebuesche Rührseligkeit, ein Zugeständnis Immermanns an den Geschmack des Theaterpublikums. Eine weitere Anleihe ist dem „Käthchen von Heilbronn" entnommen: „Der Engel, welcher dem Hofer erscheint, ist ein verspäteter Marodeur der Romantik", führt Gottschall aus, „ein sehr unglücklicher Vertreter des Wunderbaren."

Was Immermanns Verhältnis zu Shakespeare angeht, so hat schon Wienbarg [1]) darauf hingewiesen, daß man „durch irgend eine mißratene Anmut, durch ein genähtes Witzspiel, eine fremdartig aussehende Blume, eine gezierte steife Wendung an die Shakespeare-Uebersetzungen von Tieck, Schlegel und zumal von Voß erinnert wird". „Immermann ahmte die Rhetorik Shakespeares wunderbar nach, das Hereinziehen einer ganzen Welt in seine Stücke, er ritt ihm nach ins alte romantische Land; er rechnete fast noch gläubiger als Shakespeare auf die Blindheit, die großen Ohren und die nachhelfende Phantasie seines Publikums". So sehr wir hier Wienbarg inbezug auf das „Trauerspiel in Tirol" Recht geben müssen, so sehr stimmen wir ihm aber auch zu in seinem Urteil über den „Hofer": „Aus der Zahl und Beschaffenheit der vorgenommenen Veränderungen, Ausmerzungen, Einschaltungen ergibt sich ein schönes und hoffnungsreiches Resultat: Immermanns Erlösung von der Shakespearemanie."

Auch Wernersche Romantik ist zum Nachteil des Trauerspiels in der Engel- und Schwertvision und in der Liebestragödie deutlich fühlbar.

---

[1]) L. Wienbarg in dem Aufsatz: „Karl Immermann und das neue Trauerspiel in Tyrol" (Literarische und Kritische Blätter der Börsen — Halle. Nr. 1014 Hamburg, den 9. 3. 1835).

Diese Beispiele lassen erkennen [1]), daß wir es im „Trauerspiel in Tirol“ des shakespearisierenden Romantikers mit einer Nachahmung klassischer Dramen zu tun haben. Eine Beeinflussung läßt sich nicht verkennen. Es ist weiter ohne Zweifel, daß der Dichter außer diesen Anlehnungen auch Anregungen in Sprache, Vers und Gehalt von den Klassikern erhalten hat. Daß aber nun, wie Röttinger behauptet, „die Wahl Hofers zum Oberkommandanten der Wahl Karl Moors zum Räuberhauptmann nachgebildet“ [2]) sei, daß „der mit kunstvollen Schildereien aus der tirolischen Geschichte gezierte Pokal des Schupfenwirtes“ .... „eine schwächere Wiederholung des schönen Prachtstückes aus der Prager Beute, das die Runde um Terzkys Tafel macht“, sei, das zu behaupten, wird etwas gewagt sein, wenn es auch oft Kritiker-Mode ist, nach Goethes Wort — unterzulegen, wo sie sich die Auslegung ersparen. In dieser Hinsicht wird in der kritischen Literatur bibliothekendick gesündigt. Da viele Ideen, ja die hauptsächlichsten, immer wiederkehrende Wahrheiten und Vorstellungsbilder des menschlichen Lebenskreises allen Dichtern zunächst dem Stoffe, dem inneren Gefühl nach gleichermaßen sich darbieten, so ist es nicht zu verwundern, daß sie auch in der Form, in der Ausdrucksweise, in der die Dichter sie uns mitteilen, unbewußt mehr oder weniger parallelisieren. Macht aber ein Dichter sich bewußt die Methoden und Noten, oder auch anderes Quellenmäßiges eines Vor-ihm-Dichters zu eigen, so spricht man von Nachahmung im schärferen Grade, von einem Plagiat. Nachahmung kann aber auch, eben wenn sie unbewußt nur zufällig-gewöhnliche ideeliche oder sprachliche Uebereinstimmungs- oder Anklangsähnlichkeit ist, leicht zu einem kritischen Fehlurteil führen. Das sei grundsätzlich hier einmal festgestellt. Ehe der Beweis einer direkten Nachahmung nicht evident erscheint, soll man vorsichtig sein, davon zu sprechen. Nachahmen muß letzten Endes wohl jeder, aber der bedeutende Dichter hat doch seine Eigenart. Selbst große Künstler stehen mitunter im Banne anderer, ohne die eigene individuelle Künstlernatur untergehen zu lassen. Nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ kommt es bei der Entlehnung an. „Die Fähigkeit, das Entlehnte durch geniale Umbildung zu seinem Eigentume zu machen, beweist Grillparzer in der „Sappho“ in hohem Grade.“ [3]) Immermann hat keinen Wert darauf gelegt, eine ausgeprägte Eigenart zu haben [4]). Wenn auch die Anklänge an Schiller, Shakespeare und Kleist noch so stark erscheinen, es waltet doch ein ori-

[1]) Zu einigen anderen Belegen verweise ich noch auf Röttinger a. a. O., Muncker und Boxberger.

[2]) Euphorion 1900. VII. S. 83.

[3]) J. Schwering, „Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele, auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft.“ Paderborn 1891. S. 42.

[4]) Bei den modernen Dramatikern ist das Streben nach Eigenart fast krankhaft geworden. Tradition war es, am Schluß des Aktes zu bemerken: Der Vorhang fällt! Der moderne Dramatiker, Uebereigenartler sagt: Gardine!

ginaler Zug in der Art, wie die Charaktere und Verhältnisse gesehen sind, und ein starkes Temperament schwingt sich zu anschaulicher Beseelung auf. Auch braucht man, wenn man die angeführten Aehnlichkeiten ins Auge faßt, noch nicht an „Entlehnung" oder gar an „Plagiat" zu denken. Ebensowenig ist es eine Verkleinerung für Immermann, wenn ich darauf hinweise, daß er von den Klassikern Anregung empfangen hat. In der Form ahmt Immermann bewußt nach. In Idee und Bildern aber ist ihm eine bewußte Nachahmung nicht nachzuweisen. Die Form aber ist schnell ausgeschöpft und ist ganz sicher nicht das Vorrecht eines Einzelnen.

IV.

Das Kunstwerk.

1) Die erste Fassung: „Das Trauerspiel in Tirol", und ihre Umarbeitung.

Ich habe das Verhältnis des Dichters zu seinen Vorbildern und den Quellen charakterisiert und glaube damit die Voraussetzungen des Dramas erläutert zu haben. Nunmehr schreite ich zu einer Betrachtung der inneren Einrichtung des Kunstwerks: Aufbau, Motivierung und Konzentration der Handlung in den beiden Fassungen, der Charakteristik, der Betrachtung von Stil und Sprache und endlich des Lokal- und Zeitkolorits. Immermann führt uns in den letzten Abschnitt des Freiheitskrieges hinein; die Handlung des „Trauerspiels" fängt dort an, wo das erregende Moment in die Zustandsschilderung einfällt, mit der Mitteilung Elsis: „Der ganze Hof ist voll von Franzosen." [1])

Der I. Aufzug beginnt in der Stube im Wirtshause am Berge Isel und exponiert die Situation. Mit bangem Herzen hat der Kaiser den Waffenstillstand von Znaim geschlossen, demzufolge das kaiserliche Heer das Land verläßt. Allgemein glaubt man, der Friede werde nicht geschlossen, und die Volkserhebung setzt ein. Speckbacher, die eigentlich handelnde Person, überlistet den französischen Marschall, und die Befreiungshandlung schreitet rasch vorwärts durch seine Leitung. Ihm zur Seite gesellt sich der fanatische Pater Haspinger, und auf der Hochebene unweit des Berges Isel übernimmt Hofer — einstimmig gewählt — die Führung; es gilt: „das Land Tirol dem Kaiser zu erhalten". — „So sind wir Dein mit Leib und Herz und Geist". [2])

Der II. Aufzug beginnt im französischen Lager, wo Donay, ein Unterhändler Hofers, der zum Rückzuge der Franzosen auffordert, vom Herzog schnell abgewiesen wird, und führt uns dann wieder an den Iselberg, wo die drei Vertreter und Führer des Volkes überlegen, was

[1]) Hempel, Bd. 16 S. 482.
[2]) „ Bd. 17 S. 39/40.

zu tun sei. „Auf Eure Posten, Brüder! Lebet wohl!“ — „Auf Wiedersehen vor Kaiser Maxens Stadt“. [1]) Die Schlacht, vor unseren Augen auf der Bühne beginnend, endigt mit der Flucht der Franzosen. Damit erreicht die Handlung ihren Höhepunkt. In der Schlußszene feiern Hofer und seine Leute den Sieg über die Feinde und lassen dem Kaiser melden: „Wenn keine Festung und kein Dorf mehr sein, so wolle doch Tirol ihn nicht verlassen“ [2]), und Hofer bricht auf nach Innsbruck.

Der III. Aufzug spielt im Hauptquartier des Vizekönigs von Italien zu Villach und in der Hofburg zu Innsbruck und stellt die Verwicklung und Peripetie dar. Der Vizekönig, entmutigt über das Unglück Lefebres, erhält die freudige Friedensnachricht, die ihm die Herrschaft über einen Teil von Tirol verkündet. Da der Friede bereits wirklich geschlossen war, mußte Hofers Kampf als Rebellion angesehen werden. Der italienische Vizekönig gibt den Rat, milde Begnadigung der strengen Bestrafung vorzuziehen, um so die Erregung durch Entgegenkommen abzudämpfen. Aber der Zwiespalt der Tiroler Führer — Haspinger und Speckbacher wollen, den Sieg verfolgend, den Krieg hinaustragen aus dem eigenen Lande, Hofer will den Raum der Heimat nicht verlassen — wird durch die plötzliche, wie ein Blitz aus heiterem Himmel durch Eisenstecken eintreffende Friedensnachricht unterbrochen, und Hofer macht sich allein nach Villach auf, um mit dem Vizekönig zu unterhandeln.

Der IV. Aufzug bringt die gedankentiefe Kontrastszene zwischen dem kaiserlichen Strategen und dem bäuerlichen Führer im Staatszimmer zu Villach. Hofer findet sich schließlich mit dem Friedensschluß ab, verlangt aber noch, daß der aufgefangene Brief vom Hause Habsburg an die Tiroler mit der Friedensnachricht und der Mahnung zur Ruhe ihm nach Steinach nachgesandt werde. Der Vizekönig willigt ein und Hofer befiehlt daraufhin seinem Volke die Unterwerfung. Er legt sein Schwert nieder, aber im Traume rät ihm ein Engel, es wieder zu ergreifen, zumal ihn Donay benachrichtigt, von der kaiserlichen Bestätigung sei nichts bekannt. Donay hält Tirol für verloren, sieht den Vorteil im feindlichen Lager und wendet sich auf die Seite der Franzosen. In der Nebenhandlung zündet Elsi, die verstoßene Frau Wildmanns, die sich in ihrem Liebesverhältnis mit dem französischen Offizier, dem Ueberbringer der Friedensbotschaft, von diesem für betrogen hält, das Wirtshaus am Isel an. La Coste und scheinbar mit ihm auch das Schreiben sind unter den Trümmern begraben. Hofer, der alles das als eine Lüge des französischen Kom-

[1]) Hempel, Bd. 17 S. 59.
[2]) „ „ S. 74.

mandanten auslegt, sammelt, da er keinen Brief erhält, seine Leute abermals zum Aufstand. Da kommt Baraguay mit dem Friedensdokument — schwarz auf weiß — und bringt die Achtserklärung Hofers mit. Die Landleute geben ihn aber nicht heraus. Er nimmt Abschied und flieht — nachdem sein Anerbieten: durch eigenes Herzblut sein Volk zu verteidigen, ausgeschlagen wird — ins Gebirge. „In stummen Felsen such' ich mein letztes Haus auf Erden. Lebet wohl!" [1])

Der V. Aufzug spielt zu Botzen und in einer öden Felsgegend vor der Hütte Kellerlahn und bringt den Zusammenbruch des Aufstandes und Hofers Tod. Baraguay glaubt, nur durch Hofers Festnahme könne dem Aufstande der Boden entzogen werden. Donay meldet, daß dem Bauern Raffl der Aufenthalt Hofers bekannt sei. Dieser verrät unter Androhung des Todes das Versteck Hofers, erschießt sich aber dann aus Scham über seine Schande. Hofer schlägt vor der einsamen Alpenhütte seinen ebenfalls geächteten Freunden Speckbacher und Haspinger eine Flucht nach Oesterreich ab und läßt sich von den Franzosen, die ihm den mittlerweile unter dem Schutt des abgebrannten Hauses unversehrt aufgefundenen Brief seines Kaisers aushändigen, gefangen nehmen, um für sein Volk und für sein Land in den Tod geführt zu werden. In seiner Heimat zu sterben, ist ihm nicht vergönnt. Sein letzter Wunsch ist sein letzter Schmerz. „Nach Mantua nun! — Ich habe überwunden." [2])

Schon ein erster Einblick in das Drama läßt den Aufbau des Ganzen erkennen: zwei Teile (I. II. Akt und IV. V. Akt), die der III. Aufzug gewissermaßen verbindet. Der erste Teil (I. und II. Akt) dient lediglich der Schilderung der Iselbergschlacht; er schließt mit dem Siege Hofers, der in diesem Teile des Dramas als der Freiheitsheld dargestellt ist und mehr oder weniger unser Interesse erregt. Im I. Aufzuge ist der 7. Auftritt zu lang; der 8. Auftritt ist eine gute Volksszene; der 9. Auftritt ist für den dramatischen Fortgang nebensächlich. Im II. Aufzuge sind die beiden ersten Aufritte im französischen Lager gut und unentbehrlich. Der 3. Auftritt ist zu lang; die Charakteristik des Herzogs, Donays und La Coste's ist jedoch wichtig und durfte deshalb nicht gestrichen werden. Im 4. Auftritt sind die ersten 17 Zeilen, die Aussprache Hofers mit Haspinger über seinen Traum, überflüssig, sonst ist nichts entbehrlich. Der 5. Auftritt, über den Börne [1]) bemerkt: „Der Kampf zwischen Erbarmen und Gerechtigkeit in Wildmanns Brust, in Wildmanns Munde, ist sehr schön ge-

---

[1]) Hempel, Bd. 17 S. 129.
[2]) " " S. 147.
[3]) L. Börne, Gesammelte Schriften Bd. 4 Wien 1868, S. 136.

schildert; aber ich weiß nicht, warum das Gefühl, das der Dichter so geschickt in uns weckte, nicht recht gedeihen will. Die Empfindung kann nicht zur Ruhe und nicht zur Unruhe kommen, ...“, befriedigt ja nicht, ist aber auch nicht entbehrlich. Der 6. Auftritt ist in seiner breiten Form überflüssig; dagegen ist der 7. Auftritt bühnenwirksam und zur Charakteristik des Herzog notwendig. Der 8. Auftritt ist entschieden zu lang, das Wesentlichste hätte auf 1½—2 Seiten zusammengedrängt werden können. Der 9. Auftritt ist wieder recht bühnenwirksam, ist in Form und Sprache ansprechend. Der kurze 10. Auftritt ist notwendig, da Hofer und der Herzog von einer anderen Seite beleuchtet werden. Der 11. und 12. Auftritt halten den Gang der Handlung auf, und es ist unverständlich, warum der Dichter diese Szenen eingeführt hat. Der 13. Auftritt mußte dem 10. folgen; der Schluß ist angebracht, dramatisch wirksam, hätte aber noch zusammengefaßt werden können. Beide Akte bringen eine rasch fortschreitende Entwicklung und Handlung. Der III. Aufzug stellt die Krise dar, die Meinungsverschiedenheit und ihre deutlich erkennbaren Folgen, die niederträchtigen Verleumdungen Donays und des elenden Nepomuk von Kolb, die niederschmetternde Friedensnachricht. Dies „Walten des Schicksals“ ist das Bindeglied zwischen dem ersten und zweiten Teil der Tragödie. Die Schicksalsidee tritt aber ganz unerwartet auf, ist nicht mitbestimmend für den geschlossenen Aufbau des Dramas geworden, ist zum Teil nachgeahmte Erfindung des Dichters, um der feindlichen Macht, durch die Hofer zu Fall gebracht wird, vielleicht die notwendige Kraft zu verleihen. Die Schlußszenen erhellen die Regierungstätigkeit Hofers in der Hofburg zu Innsbruck und dienen ebenfalls der Verbindung beider Teile. Im III. Aufzuge ist der 1. Aufritt wichtig zur Charakteristik La Coste's, der 2. Auftritt kennzeichnet den ruhigen, sinnenden, vorsichtig handelnden Vizekönig, der 3. Auftritt zeichnet den diplomatisch rücksichtslosen, taktisch-klugen Baraguay. Der 4. Auftritt enthüllt die Schurkenhaftigkeit Donays. Zu seiner Charakterzeichnung ist er kaum entbehrlich. Auch Kolb wird mit kurzen Strichen gut gezeichnet. Der 5. Auftritt ist für die Weiterentwicklung der Handlung nicht überflüssig. Er zeigt Hofer als liebenden Vater; Donay dagegen in seiner ganzen Erbärmlichkeit, indem er Argwohn und Mißtrauen gegen Speckbacher und Haspinger sät. Am Schluß dieser Szene erwartet man, daß der Bote (Flörs von Oedenhausen) auftritt. Immermann aber fügt hier die Szene zwischen Speckbacher und Haspinger ein, die hätte vorweg genommen werden müssen, da sie an dieser Stelle den Gang der Handlung stört. Der 6. Auftritt ist kurz und gut. Hofer fehlt die Eigenschaft eines Feldherrn, der den Sieg auszuwerten versteht; statt dessen bemüht er sich, entzweite Ehegatten wieder zu versöhnen und

Verordnungen über Frauenkleidung zu erlassen. Der 7. Auftritt beleuchtet Donay, Hofer, Haspinger und Speckbacher, er ist dramatisch recht wirksam; obwohl reichlich lang, wird eine Kürzung kaum möglich sein. Donays ganze Gestalt und Persönlichkeit wird bloßgestellt. Hofer ist Donay gegenüber zu vertrauensselig und glaubt seinen Freunden zu wenig. Es ist unverständlich, wie er einem hergelaufenen Landstreicher ohne weiteres sein Vertrauen schenkt. Als Mann zeigt sich Hofer wenig gefaßt, aber unbeugsam, und er verlangt Unterordnung bis zum Aeußersten. Kläglich ist es, wie er sogar mit dem Gefängnis droht. Haspinger gibt seinen klaren Blick für die Niederträchtigkeit Donays zu erkennen und mahnt zur Eintracht. Speckbacher ist ehrlich und offen, bestimmt in seinen Forderungen und verzeiht Hofer trotz der schweren Anschuldigungen. Der 8. Auftritt ist kurz und gut. Hofer ist im Unglück (Friedensnachricht) gefaßt; Speckbachers und Haspingers Verhalten im entscheidenden Augenblick ist unverständlich. Der 9. Auftritt ist als Volksszene wirkungsvoll. Hofer zeigt sich in seiner ganzen Größe, da er selbst als verantwortlicher Führer des Volkes in das Lager seiner Feinde nach Villach geht. Der zweite Teil des „Trauerspiels" (eigentlich von: III. 8. bis V. 8.) [1]) umfaßt ein regelrechtes Drama vom erregenden Moment bis zur Katastrophe, die eigentliche „Hofer"-Tragödie. Jedoch eine wirkliche dramatische Handlung fließt nur im IV. Aufzuge, der infolge seiner reichen äußeren Handlung ein kleines Drama für sich darstellt. Im Staatszimmer zu Villach (IV. 1.) steht der Vizekönig vertrauensvoll Hofer gegenüber. Dieser hat Donay mitgebracht und durchschaut noch immer nicht dessen gemeine Absichten. Ehrlich und aufrichtig, mißtrauisch und selbstbewußt zeigt sich Hofer zum Schluß doch nachgiebig. Auch der 2. Auftritt, in dem Hofer sich bis zum Aeußersten für sein Volk einsetzt und der Vizekönig sich Hofer gegenüber verständig, edelmütig und offen verhält, ist für die Weiterentwicklung der Handlung bedeutungsvoll, wenn er auch wesentlich kürzer sein könnte. Gut und treffend bemerkt Börne [2]) bezügl. der Frage und Antwort: Liebe zu Oesterreich, Liebe zum Kaiser?: „Das ist alles recht gut, alles recht schön, nur zu gut und zu schön für einen Bauer. Hofer denkt und spricht von der Liebe wie ein Philosoph, ja besser, denn Hofer weiß, daß er nichts weiß, und das wissen die Philosophen selten. Der Bauer hat nicht sein Herz, der Dichter hat seinen Helden erklärt." Hofer spricht hier in der Tat als ein Philosoph und nicht als ein Bauer. Trotzdem ist der von Hofer angezogene Vergleich vom Dichter durchaus geschickt gewählt. Der 3. Auftritt — Ho-

[1]) Diesen Teil hat Demetrius Schrutz in ein einaktiges Vorspiel gebracht.
[2]) L. Börne, a. a. O. S. 125.

fer, vertrauensvoll, schickt Donay nach Steinach, um den Brief zu holen; Donay, unehrlich, wandelt sich wie ein „Chamäleon“ — ist kurz und unentbehrlich. Im 4. Auftritt spielt Hofer, als Vater angeredet, seine Rolle Elsi gegenüber recht eindrucksvoll. Diese tritt auf als Rächerin der ihr angetanen Schande und stürzt sich, blind gegen die liebevollen Ermahnungen Hofers, in ihr Verderben. Ueber den 5. Auftritt streitet man. Meines Erachtens ist er überflüssig; ich kann die Ansicht Immermanns [1]), der dramatischen Konstruktion wegen sei er eingeführt, nicht teilen und verweise auf die betreffende Charakteristik des nachgiebigen Verhaltens Immermanns durch Platen im „Romantischen Oedipus“. Im 6. Auftritt hat Donay anscheinend den Brief unterschlagen und im 7. Auftritt wird dann endlich die niedrige gemeine Handlungsweise Donays, der sich auf die Seite der Feinde stellt, enthüllt. Der 8. Auftritt, die ergreifende Szene zwischen Mutter und Kind, ist recht bühnenwirksam, und der 9. Auftritt stellt den ergreifenden Seelenkampf Elsis dar, die ihre Absicht ausführt. Doch scheinen mir all die Szenen mit Elsi und La Coste den Gang der Handlung zu hemmen; sie nehmen einen viel zu breiten Raum in dem Drama ein. Der 10. Auftritt ist viel zu lang, und es ist unverständlich, wie sich Hofer einem Abenteurer (Nep. v. Kolb) so anvertrauen kann. Donay wird endlich auch von Hofer als Schurke erkannt. Die Volksszene ist wirksam. Im 11. Auftritt, kurz und gut, sind Speckbacher und Haspinger dem Freunde bis in den Tod ergeben.

Ganz im Gegensatz zum IV. Aufzug ist der Schlußakt arm an dramatischer Handlung. „Nur in der Schlußrede des Titelhelden tritt endlich der Dichter aus seiner übergroßen Zurückhaltung heraus und erhebt sich zu einem ergreifenden Zeugnis ehrlichster Begeisterung.“ [2]) Im 1. Auftritt dieses Aufzuges enthüllt Donay im Selbstgespräch seine schurkische Seele. Zur Charakterisierung hätte ihn der Dichter später beibehalten können. Der 2. Auftritt zeigt Donay in Verfolgung seines ehrgeizigen Zieles (hohes Kirchenamt) rücksichtslos (Verrat Hofers). Man kann nicht verstehen, warum der Dichter diese Szene gekürzt hat und in Prosa wiedergibt. Der kurze 3. und 4. Auftritt ist zur Weiterführung der Handlung wesentlich. Donay wird gezwungen, den Weg zum Aufenthaltsorte Hofers zu zeigen. Der 5. Auftritt hemmt den notwendigen raschen Fortgang, und der 6. Auftritt, in dem Hofers Verhalten, sich unnütz dem Feinde auszuliefern, nicht voll verständlich wird, konnte kürzer sein. In der Abschiedsszene von seinem Sohne (V. 7.) erscheint Hofer als aufrechter, gottesfürchtiger Mann, der dem Tode furchtlos ins Auge sieht. Die Begegnung mit Raynouard ist ge-

[1]) in der Variante für die Aufführung: Hempel Bd. 17 S. 149.
[2]) Stimmen der Zeit, 1915, 88, S. 360 (A. Stockmann: Karl Immermann).

schickt auf die Schlußszene verschoben. Donay, der sich wie eine düstere, unheilverkündende Gestalt durch das ganze Drama hindurchzieht, hätte zum Schluß seinen verdienten Lohn finden müssen. Dieser Schluß befriedigt nicht. Auch wenn der Dichter in der Schlußszene des „Hofer“ Donay nicht mit auftreten läßt, so ist das keine befriedigende Lösung; der Dichter hätte einen anderen Ausgleich finden müssen, auch wenn Donay in Wirklichkeit diese Rolle so gespielt hätte. Den Ausgang des „Trauerspiels“ tadelt Börne [1]): „So bleiben wir nach Endigung der Tragödie noch ungewiß über das Schicksal unseres Helden. Wird er verurteilt, freigesprochen werden, wird man ihn begnadigen? Der dramatische Dichter muß seine Rechnung mit unserer Einbildungskraft abschließen, ehe der Vorhang sinkt, er darf uns nicht als Schuldner verlassen.“ Dieser Ansicht Börnes vermag ich mich nicht anzuschließen. Die Gründe, die Immermann zu diesem Schluß bestimmt haben, sind klar. Ueber das „Schicksal unseres Helden“ bleiben wir nur insofern im Ungewissen, als es nicht auf der Bühne ausgeführt wird.

Das „Trauerspiel in Tirol“ als Bühnendrama ist entschieden zu lang; wo gekürzt werden konnte, habe ich im Einzelnen angedeutet; was Immermann später zusammengefaßt hat, folgt am Schluß dieses Kapitels. Als Dichtung fesselt das Drama ohne Zweifel, aber für die Bühnenwirkung fehlt die spezifisch dramatische Entwicklung, die straffe Konzentration. Die verschiedenen Episoden, die das Treiben der Franzosen, die Vorgänge in Wien und die Heldenkämpfe der Tiroler schildern, spielen an so vielen Orten, daß das Drama sich der Bühne nicht anpassen läßt. Manche dramatischen Unmöglichkeiten, Unverständlichkeiten, Gedanken und Reflexionen stören direkt, verlangen tieferes Nachdenken und hemmen die Handlung des Dramas. Schon Goedeke [2]) hat darauf hingewiesen, daß diesem Stück fast alles schädlich geworden ist, was der Dichter aus eigenen Mitteln hinzugetan. Das Traummotiv, dieser romantische Zug und die Elsi-Episode sind retardierende Momente; das Briefmotiv, von dem die ganze Katastrophe abhängt, ist unbegründet und erscheint als eine Art Notbrücke. Ein unglücklicher Zufall bestimmt Hofers Schicksal, selbst das fatale Requisit (der verloren gegangene Brief des Kaisers) fehlt nicht. Dadurch fällt das Stück unter die Schicksalsdramen und es ist bedauerlich, daß Immermann eine historische Tatsache aus so kleinlichen Motiven erklärt, daß er eine Heldentat zu einer bloßen Schicksalstragödie herabwürdigt. Neben dem Hauptthema, der Befreiung vom französischen Joch, hat der Dichter noch eine Liebestragödie eingeflochten, die die Handlung zersplittert. Ein derar-

---

[1]) Börne, a. a. O. S. 133.

[2]) Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Dresden. 1905. 2. Aufl. Bd. 8 S. 599.

tiges Nebeneinander und Nacheinander der Handlung widerspricht dem dramatischen Grundgesetz von der Einheit der Handlung. Die Liebestragödie, die im I. Teil vollständig überflüssig ist, wenn sie in ihrer ethischen Breite auch Interesse weckt und Charakteristik zeigt, ist doch nur locker mit der Haupthandlung verbunden, trotzdem die Katastrophe an sie geknüpft ist. Auch in diesem Stück, sagt Prölß [1]) mit Recht, spielt die Liebe, wie in den meisten seiner historischen Dramen, eine so unglückliche Rolle. Immermann hätte mit der Liebschaft der Elsi das Moment der nationalen Würdelosigkeit geißeln können, dann hätte die Episode einen mehr völkischen Zug gehabt, dann wäre mit ihr eine Idee verbunden gewesen. Mit diesen Momenten, die den dramatischen Knoten nicht schürzen und ihn auch nicht lösen, ist die Handlung nicht fließend und fortschreitend, die Katastrophe nicht motiviert. Wenn Börne [2]) sagt: „Das Schauspiel hat keinen Kern", so kann ich das nicht ganz billigen, denn die Idee, die echte, volkhafte Vaterlandsliebe gegenüber der veräußerlichten Auffassung von Ehre bei den Franzosen, ist erkennbar, dringt durch. Hofer weiß selbst nicht, was er eigentlich will, und je mehr der Dichter ihn als einen von Gott berufenen Führer darstellt, um so störender wirken seine Abergläubigkeit, sein blindes Vertrauen, seine Wankelmütigkeit, Unentschlossenheit, die ihn zum Leidensheld machen. Hofer mußte mehr im Mittelpunkt des ganzen dramatischen Geschehens stehen; er tritt in dem ersten Teile (I. und II. Akt) allzusehr hinter das dramatisch sonst sehr bewegte Bild zurück. Das Drama hat in der Gestalt des „Trauerspiels" keinen eigentlichen Mittelpunkt, um den sich das Geschehen gruppiert. Nur einzelne Auftritte sind deshalb bühnenwirksam. Das „Trauerspiel in Tirol" ist bei aller poetischen Schönheit im Einzelnen ein wirres, ungestaltes Werk, in dem die visionäre Romantik des Helden mit seinen Schwert- und Engelträumen und die Liebes- und Verratstragödie der Elsi mit einem gewissen Recht den Spott Platens und A. W. Schlegels herausforderten. Das Stück als Ganzes wird zu sehr in die Länge gezogen, ermattet auf der einen Seite und wird deshalb die Wirkung auf der Bühne nicht haben, weil der Gesamteindruck verflacht. Bezeichnend ist, was M. Beer in einem Briefe vom 2. 11. 1827 aus Bonn an Karl Immermann schreibt: „Aber bei Ihrer unerhörten Produktivität sind Sie schon gleichgültig gegen das eben Vollendete, weil das neue Leben drängt und hervorquillt, und nun das Kindlein, das einmal in die Welt geschickt worden ist, sich selbst durchhelfen mag, wie es kann, ohne weiteren Anspruch auf Ihr Vaterherz machen zu dürfen." [3])

[1]) R. Prölß, Geschichte des neueren Dramas, Leipzig 1883, III. 2. S. 270.
[2]) Börne, a. a. O. S. 131.
[3]) M. Beer's Briefwechsel. Herausgegeben von E. Schenk. Leipzig 1837 S. 18 f.

Schon bei der Herausgabe des „Trauerspiels" erklärte der Verfasser in der Vorrede, daß er — um das Drama bühnengemäß zu gestalten — zu Kürzungen bereit sei, die den Kern des Dramas nicht berühren. Bei der öffentlichen Vorlesung durch Holtei [1]) in Berlin hatte das Werk sich als zu lang erwiesen, und bei der Einstudierung an der Düsseldorfer Bühne hat der Dichter jedenfalls die in der Vorrede angekündigten Veränderungen (diese bezeichnen den ersten Zustand der Umarbeitung) schon vorgenommen. Mitbestimmend für den Entschluß Immermanns, sein „Trauerspiel in Tirol", das er später ausdrücklich verworfen hat [2]), gänzlich umzugestalten, war dann der Erfolg der Aufführungen in Düsseldorf und Hamburg im Frühjahr und Spätherbst 1829.

Von den verschiedenen Wandlungen, die das Stück erfuhr, ehe es 1835 unter dem Titel „Andreas Hofer" in die Ausgabe von Immermanns Schriften (Bd. III) aufgenommen wurde, berichtet Röttinger. [3]) Seine Ausführungen kann ich auch hier vervollständigen. Im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar befindet sich ein aus Joseph Kürschners Nachlaß stammendes Theatermanuskript des „Andreas Hofer" [4]), das Immermann an die Stuttgarter Hofbühne gesandt hat. Es ist offenbar mit jenem identisch, mit dem der Dichter im Herbst 1833 nach Tirol reiste u. bedeutet in der Entwicklung des Werkes eine Zwischenstufe zwischen dem „Trauerspiel in Tirol" und dem „Andreas Hofer". Die Handschrift ist — abgesehen von dem eigenhändigen Personenverzeichnis — eine von Schreiberhand angefertigte Kopie, die nur wenige Korrekturen von der Hand des Dichters aufweist. Die Abweichungen sind im ganzen unbedeutend und weisen meist auf das „Trauerspiel in Tirol" zurück. Eingeschoben ist z. B. auf die Frage Etschmanns: „Wirst du nicht auf die Alm gehn?" [5]) die Antwort Elsis: „Die Sennerin tut zwar kein Uebel, aber es gibt noch einmal so viel Käs, wenn die Frau nach den Wolken schaut" . . . „Ich könnte auf meinen Feind selbst den Hahn spannen." Sodann ist die Entgegnung des Herzogs gegenüber La Coste (Trauerspiel I. 4.) wie folgt verändert:

---

[1]) Holteis Brief an Immermann über seine Rezitation folgt als Beilage.

[2]) „Als mein Stück, sagt eine Tagebuchnotiz vom September 1836, entgegen dem ursprünglichen Plane, den „Hofer" in der neuen Bearbeitung am Festabend gelegentlich der Einweihung des Monumentes für die bei Braunschweig erschossenen 14 Schillianer im Theater in Braunschweig gegeben werden sollte, aber durch Vertagen der Vorstellung zum Besten der abgebrannten Blankenburger gegeben wurde, nahm man — unbegreiflicher Weise — das alte, von mir verworfene Buch" (Vgl. hierzu Hempel Bd. 19 S. 110).

[3]) H. Röttinger, a. a. O. S. 78 ff

[4]) Geschenk von Prof. Dr. W. Deetjen, 25. 11. 1916. „Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer. Ein Trauerspiel 1826. 1833." (Hinzugesetzt ist „in 4 Aufzügen von Karl Immermann, für die Darstellung eingerichtet von A. Lewald 1853").

[5]) Hempel, Bd. 16, S. 479.

„Der Kaiser strich das Wort, als er dem Dämon,
Der zwanzig Jahr hindurch Frankreich zerriß,
Die blut'gen Tatzen brach, die alten Kronen
Karls sich erneut auf seine Stirne drückte,
Aus seinem Wörterbuch. Er hat's nicht gern,
Wenn seine Diener dessen sich erinnern." [1])

Die Uebergabe des Schwertes an den Sandwirt geschieht noch ungefähr wie in der ersten Fassung (Trauerspiel I. 7. und 10.), doch ist die Szene durchstrichen und von Immermann durch eine eigenhändige dem Pappband lose beigefügte Niederschrift der letzten Fassung, in der die Waffe als bayrischer Säbel erscheint, ersetzt:

Haspinger. Wart!
Speckbacher. Warum?
Haspinger. Ich hol' von Etschmann erst der Würde Zier.
Der Wirt zum Schupfen hat ein Schwert, es stammt
Von einem Herrscher aus dem Hause Görz.
Andreas Hofer führ' es.
Speckbacher. Führ' es! Komm!
(Sie gehn).
Haspinger. (reicht ihm das Schwert).
Empfang dies Schwert.
Speckbacher. Empfang dies gute Schwert! –
Es rühret von den alten Landesherrn,
So wie man sagt, den Grafen her zu Görz.
Wir geben 's Dir als Zeichen Deines Amt's,
Führ es zum Schreck der Feinde, Heil des Lands!
Hofer (nimmt das Schwert).
Gebt mir . . . . usw. (wie im Trauerspiel I. 10.)

Größere Varianten, die auf allgemeineres Interesse Anspruch machen können, finden sich nur im Metternich-Akt. Der Eingang lautete anfangs folgendermaßen: Dritter Aufzug.

Wien. Ein Zimmer.
Der Kanzler. Ein Legationsrat. Ein Musikus (spielt
eine Sonatine auf der Geige).

Kanzler. Noch einmal die Passage im Adagio. Etwas präziser. Auch im Sanften, Geschlossenen muß jeder Ton hörbar werden.
Musikus (wiederholt die Passage).
So. Jetzt ging es besser, aber doch noch
nicht gut genug. Es kann etwas aus
dir werden, wenn du die Launen
ablegst, in denen die Kunst nicht besteht. Ihr Herren
meint freilich das jetzt anders. Ich aber will Regel,
Sicherheit in meiner Kapelle. Wenn dir also etwas daran liegt,
bei uns zu bleiben, so richte dich nach meinem Geschmack.
Uebe dich heute noch ein und wiederhole mir's morgen
um diese Stunde.
(Der Musikus geht).

---

[1]) In der Kopie gestrichen und zusammengefaßt wie später in der zweiten Fassung, siehe Hempel, Bd. 16 S. 484 und Deetjen-Werke, 6. Bd. S. 21.

Kanzler. Guten Morgen, Eduard!
(Hier erst beginnt in der II. Fassung der III. Akt. Fortsetzung siehe Maync-Werke S. 171 Z. 5 bis Z. 15).
Legationsrat. Ein Freund aus Berlin, ein Emissär
kam hier an.
Kanzler. Mit anerkanntem Charakter?
Legationsrat. Nein. Schreiber auf eigne Hand, wie
viele von dort jetzt ausgehn.
Kanzler. Was will er?
Legationsrat. Mich ausforschen über unsre Gesinnungen, Absichten und Aussichten.
Kanzler. Und Du?
Legationsrat. Ich habe ihm das Burgtheater gezeigt.
Kanzler. Recht so. Weiter nichts?
Legationsrat. Zugleich von ihm erfragt, was er über Tun und Treiben der Seinigen wüßte. Und er war wohl unterrichtet, und hörte sich gern reden.
Kanzler. Das ist ihre Schwäche. Sie kompromittieren sich beständig. Berichte.
Legationsrat. Ich verfaßte diese Nacht ein Memorial aus seinen Mitteilungen (Er zieht ein Heft hervor.).
Kanzler. Schade um den Schlaf! Was wird es sein?
Sag mir kürzlich den Inhalt.
Legationsrat. Sie entfesseln das Eigentum, heben den dritten Stand,
stellen die Städte auf freien Fuß, suchen durch Bünde und
Unterricht die sittliche Kraft der Nation zu erhöhn.
Kanzler. Posten also. Leg es zu den Romanen dort, wir
wollen es in einer Nachmittagsstunde lesen.
Und nun zu den Geschäften.
(Fortsetzung siehe Maync-Werke S. 171 Z. 18 bis S. 173 Z. 24: „Kroatien.")
Kanzler. Hast Du das weinende Italien von Kanova schon gesehen?
Legationsrat. Nein.
Kanzler. Ich bekam einen guten Abguß aus Florenz. Laß
ihn dir nachher zeigen. Noch etwas?
(Fortsetzung siehe Maync-Werke S. 173 Z. 25 bis S. 178 Z. 17).
Kanzler. Eduard!
Legationsrat. Was befehlt ihr?
Kanzler. Vergiß ja nicht, dir das weinende Italien zeigen zu lassen.
Legationsrat. Ich werde gleich zum Inspektor gehn.
(Nach verschiedenen Seiten ab.)

Da in diesem Manuskript die Szene in der Hofburg zu Innsbruck zwischen Hofer und seinem Knaben Johann (Trauerspiel III. 5. mit zwei kleineren Zusätzen), wie auch der Auftritt zwischen Hofer und Speckbacher noch zum III. Akt geschlagen ist, so beginnt der vierte Aufzug erst im Staatszimmer zu Villach mit den Worten des Vizekönigs: Sie sind, ich seh' es, lieber Graf, nicht ganz
mit mir zufrieden.
Baraguay. Eure Hoheit haben
die Macht zu schalten über sich und uns.

Vizekönig. Ich will auf diesem Fuße nicht zu Ihnen
Mich halten, Freund. Also: gescholten nur!
Baraguay. Der Sohn des Herrn treibt gnäd'gen Scherz
mit mir .... usw., s. Maync-Werke S. 182 Z. 17 ff.

Außer diesen Verschiedenheiten und den reichlich vom Regisseur (Lewald?) vorgenommenen Aenderungen finden sich noch einige Verse der ersten Fassung darin, die später gestrichen wurden. Das Manuskript charakterisiert die Liebe des Dichters zu seinem Werk und ist als Mittelglied zwischen den beiden Fassungen seines Dramas anzusprechen.

Des Dichters Lieblingswunsch, den Schauplatz seiner dramatischen Handlung, die Tiroler Berge zu besuchen, erfüllte sich im Spätherbst 1833. [1]) Land und Leute und die weltgeschichtlichen Begebenheiten lernte er an Ort und Stelle kennen („allerhand Denkwürdiges wurde eingehandelt: ein tiroler Hut mit Gemsbart und Spielhahnschmuck, Sachen von Gemshorn, Ansichten von Gegenden, ein Etui mit Landestrachten und dgl. m.") [2]), und er kam immer mehr zu der Ueberzeugung, „daß sich von jenen wunderbaren Begebenheiten eine Geschichte im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht schreiben läßt. Nur die Poesie vermag dieses einzige Wirrsal zu lichten und zu schlichten" [3]) Immermann hatte von den Aufführungen in Düsseldorf gelernt, hatte in Schadow [4]) einen guten Berater gefunden, hatte allerlei Landschaft-

[1]) Die handgeschriebene Chronik des Gasthofs zum „Goldenen Adler" in Innsbruck von Dr. Hugo Tschurtschenthaler berichtet auf S. 73 74: „endlich am 22. und 23. September 1833 der preußische Dichter Karl Lebrecht Immermann, welcher das berühmte, heutzutage leider vergessene ‚Trauerspiel in Tirol' verfaßt hatte, worin der heldenmütige Kampf der Tiroler im Jahre 1809 und das tragische Schicksal Andreas Hofers geschildert wird." Der Wirt hatte ihm gesagt, daß er das Stück kenne, er wird ihm auch gesagt haben, was er bemängele. Den Anstoß zur Ausmerzung einiger Fehler und der untirolischen Szenen wird also Immermann wohl von Tirol selber empfangen haben.

[2]) Herbstreise: 23. 9. 1833. vergl Hempel Bd. 10 S. 243. „Nur in einem Punkte, gesteht er selbst, habe ich gefehlt; Schloß Ambras liegt nämlich rechts vom Isel und der Schupfen, worin meine Tragödie sich exponiert, liegt nicht am Isel, sondern am Schönberg, einer Anhöhe 1½ Stunden hinterm Isel. Das Motiv mit dem Schwerte im Trauerspiel, wie es jetzt steht, ist unnatürlich, bei einer nochmals in Düsseldorf sofort vorzunehmenden Superrevision des Werkes soll das mit dem Bayerischen Degen benutzt werden".

[3]) Hempel, Bd. 10 S. 251 (Blick ins Tirol).

[4]) In einem Brief Immermanns vom 1. Mai 1827 an Ferdinand heißt es: „. . . . . Schadow hat eine sehr gute Bemerkung über den Hofer gemacht, die ich meistens zu Abänderungen benutzt habe. Vieles Bizarre ist weggeschnitten, auch der weiße Mann. Meyers Erzählung hat eine ganz andere Stellung bekommen, und ist um die Hälfte kürzer geworden. Elsi ist reiner und grandioser ausgeführt, die künstliche Geschichte mit der Einhändigung des Briefes von Etschmann fällt weg, und dieser kommt nach dem 2. Akt nicht wieder vor. Es fehlt nur noch am Stil, das sehe ich wohl bei der Revision des Gedichts." (Aus einem im Privatbesitz Deetjens befindlichen Briefe).

liches [1]) gesammelt und gab in einem Brief an Tieck die Tendenz der Umgestaltung. „Das Kleinliche und Sentimentale soll hinaus, und das Ganze wird auf ein einfaches, großes, historisches Motiv gebaut werden“. [2]) Noch auf dieser Reise begann er die Arbeit, in der er „die kräftigen Stämme seines poetischen Waldes von allerhand Unkraut und verkrüppeltem Gebüsch säuberte“ und vollendete im Winter 1833/34 die Umarbeitung des „Trauerspiels“ [3]), die sich kennzeichnet durch eine Aenderung des Titels, eine Vermehrung des Personenregisters, eine Erweiterung des Schauplatzes, eine Vereinfachung der Motive und eine bedeutende Kürzung der Handlung. Hofer tritt mehr in den Vordergrund, und das Wiener Kabinett greift in die Handlung ein. Um diese Veränderungen darzulegen, und des Vergleiches halber sei im folgenden zunächst das Personenregister der II. Fassung als „B“ neben das der I. Fassung als „A“ gestellt, und dann werde ich den Grad der Abänderungen im Drama selbst charakterisieren.

---

[1]) M. Beer hatte Immermann durch einen Brief aus Spaa, vom 26. 6. 1830 (Briefwechsel, hg. v. E. Schenk Leipzig 1837 S. 199), das Bild von Breslauer mit Hofers Hütte im Vordergrunde, geschenkt, und Immermann sagt in einem darauffolgenden Briefe an Beer (Briefwechsel S. 202) ihm Dank und „Sie sind wirklich recht gütig gegen mich! Nach und nach erwerbe ich ein kleines tirolisches Kabinett; Münzen aus der Insurrektion, Bildnisse und Zeichnungen besaß ich schon.“

[2]) Briefe an L. Tieck. Herausgegeben von Holtei, Breslau 1864 Bd. 2 S. 66.

[3]) Auf der Heimreise 1833 las Immermann am 15. Oktober Tieck in Dresden die Neubearbeitung vor.

A

Das Trauerspiel in Tirol.

Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen.

1826. [1])

Personen.

Andreas Hofer, genannt der Sandwirt von Passeier.
Joseph Speckbacher } Häupter der
Pater Joachim Haspinger } Insurrektion.
Wildmann, Wirt am Isel.
Peter Mayer }
Fallern von Rodeneck } Tiroler.
Eisenstecken }

Mathis, Wildmann's Knecht.
Johann, Hofer's Knabe.
Elsi, Wildmann's Gattin.

Der Vizekönig von Italien.
Der Herzog von Danzig.
Graf Baraguay.
Oberstlieutenant La Coste.
Oberst Fleury.
Kapitän Raynouard.

Der Priester Donay.
Nepomuk von Kolb, ein Abenteurer.
Nanny, ihre Tochter. (Elsi's)

Ein Kammerdiener.
Ein Page.

Französische Soldaten.
Tiroler Schützen. Ordonannzen. Volk.

Die Handlung geht in Tirol und zu Villach vor.

---

[1]) Immermanns Werke. Mit Einleitungen von Robert Boxberger, Berlin, Hempel, 17 Vorrede S 7—12 und 134 S. Variante S. 148/50. — Das Trauerspiel in Tirol. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von Karl Immermann, Hamburg 1828. Bei Hoffmann und Campe. XIV (Vorrede) und 200 S D. N. L. 159, I. 1, Berlin, Spemann. Hg. von M Koch, Einleitung S. 115–127, Vorrede S. 131—139 und 162 S. — Originalhandschrift im Goethe-Schiller Archiv Nr 42
Parodiert von Aug. Wilh. Schlegel: „Die Tiroler“ Trag Szene in: Deutscher Musenalmanach für 1832. S. 14 f. Sämtl. Werke 2. S. 365—67. — L. A. Platen, „Romantischer Oedipus.“ —

B

Andreas Hofer,

Der Sandwirt von Passeier.

1826. 1833. [1])

Personen.

Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier.

Joseph Speckbacher } Häupter der
Der Kapuziner Joachim Haspinger } Insurrektion.

Etschmann, der Wirt zum Schupfen }
Peter Mayer }
Fallern von Rodeneck } Tiroler.
Eisenstecken }
Heinrich Stoß }

Mathis, Etschmann's Knecht.

Johann, Hofer's Knabe.

Elsi, Etschmann's Frau }
Frau Straubing } Tirolerinnen.
Bärbel }

Der Vizekönig von Italien.

Der Herzog von Danzig.

Graf Baraguay }
La Coste }
Fleury } französische Offiziere.
Raynouard }

Der Kanzler.

Ein Legationsrat.

Ein Kabinettssekretär.

Der Priester Donay.

Ein Page.

Ein tirolisches Weib.

Zwei Kinder.

Französische Offiziere und Soldaten.

Ein Bote,—Tiroler Schützen,—Volk.

Die Handlung geht in Tirol, Wien und Villach vor 1809.

---

[1]) Immermanns Werke. Mit Einleitung von Robert Boxberger, Berlin Hempel, 16, Einleitung S. 469—476 u 78 S. — Immermanns Werke. Hg. v. H. Maync. Bibl. Inst. Leipzig, 5. Bd. — Immermann Werke. Mit Einleitungen von W Deetjen, Berlin, Bong u. Co. 6 Teil, Einl S. 7—16 u. 61 S. „Andreas Hofer, „der Sandwirt von Passeier." Ein Trauerspiel von K. L. Immermann 1833. Mit einer zweiten Vorrede! — Schriften 1835, Bd. 3. — Berlin 1865, III. 104 S, — Klassiker des Inn- und Auslandes, Berlin, Hofmann u. Co., 68. Bd — Reclams Universalbibliothek, 260 Bd. — Museum Elberfeld, Lolls Nachf. 121. Bd. — Originalhandschrift im Goethe-Schiller Archiv Nr 125.

Parodiert von einem „Jungtiroler" im Innsbrucker „Scherer" II, 20: „Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier." Ein Trauerspiel von K. Sondermann.

„In „A“ stehen somit 19 benamte Personen,

In „B“ sind 23 Hauptpersonen aufgeführt; 2 sind ausgefallen, und 6 sind neu eingeführt.

In „A“ treten 2 gezählte Personen auf (Page und Kammerdiener),

In „B“ treten 5 gezählte Personen auf (Page, Weib, 2 Kinder, Bote).

In „A“ treten an gehäuften Personen 4 Arten auf (Schützen, Ordonnanzen, frz. Soldaten, Volk),

In „B“ treten an gehäuften Personen nur 3 Arten auf (frz. Offiziere und Soldaten, Tiroler Schützen, Volk).

In „A“ ist der Schauplatz Tirol und Villach,

In „B“ ist der Schauplatz Tirol, Wien und Villach.

In „B“ ist außerdem noch die Jahreszahl 1809 angegeben, die in „A“ fehlt.

Nicht genannt wird im Personenregister von „A“ der Arrestant Staffel, der in V. 3. — von Baraguay mit dem Tode des Erschießens bedroht -- den geheimen Aufenthaltsort Hofers bekannt gibt. Und im Personenverzeichnis von „B“ ist Nanni, die Tochter Elsis, nicht aufgeführt, die jedoch Speckbacher im I. Aufzuge laut rufend nennt. Nach dem Vorbild der Klassiker hat der Dichter in „A“ noch die äußere Einteilung in Aufzüge und Szenen beibehalten, verzichtet aber in „B“ auf die Angabe und Numerierung der einzelnen Auftritte.

Immermann charakterisiert selbst [1]) den Grad der Abänderung: „Die meisten Veränderungen hat die dramatische Dichtung erfahren, die ich vor mehreren Jahren unter dem Namen: ‚Das Trauerspiel in Tirol‘ bekannt machte“, und legte seiner Umarbeitung einen eigenen Plan zu Grunde: „Ich schaute nach der Urgestalt des Ereignisses hin, in der es meine Seele erschüttert hatte, tilgte die kleinlichen sentimentalen Motive, welche der früheren Arbeit schadeten, und wagte, das Werk auf ehrliche historische Füße zu stellen.“ [2]) In der Tat hat der Dichter bei der Umgestaltung die Motive, wodurch die Katastrophe herbeigeführt wird, ganz geändert und in der Anlage der Szenerie seine persönlichen Erfahrungen und Studien der Herbstreise [3]) nutzbar gemacht. Die unglücklich erfundene Liebes-Intrigue, das unwürdige Verhältnis zwischen der armen Elsi und dem französischen Offizier ist beseitigt, Kolbs Narrheiten und Donays Intriguen und durchdachte Verräterei [4]), die Zwistigkeiten der Führer in Innsbruck und die Briefgeschichte mit Hofer sind gestri-

[1]) Vorrede zum ersten Bande der „Schriften“, Düsseldorf 1835. Vgl. auch Hempel Bd. 16 S. 471 f.
[2]) Hempel, Bd 16 S. 471/72.
[3]) Hempel, Bd. 10 S. 242 ff („Blick ins Tirol“).
[4]) Der Priester zeigt sich nur in zwei flüchtigen Momenten, am Ende des IV. und zu Anfang des V. Aufzuges.

chen. Richtig gefühlt ist endlich auch die Ausmerzung des Traumes mit dem Engel, „ein Wunder, das durch keine ähnliche übernatürliche Einwirkung im Stücke unterstützt und glaubwürdig gemacht wird. Die Motive, die zum letzten Aufstande anregen, sind überdies kräftig genug, um diesen Deus ex machina entbehren zu können." [1]) Diese in Fortfall gekommenen Stellen waren auch formell recht schwach. Dagegen ist die Gruppe um Frau Straubing (Bärbelszene) neu eingeführt wie auch die Szene im Kabinett Metternichs. Ganze Auftritte mußten darum verschwinden, andere sind umgeändert und zusammengefaßt; die Handlung wird von störenden romantischen Elementen befreit und das dramatische Geschehen wird stellenweise besser motiviert, sodaß der „Andreas Hofer" ein in seinen Grundzügen vollkommen verändertes Bild entrollt. Die Aenderungen sollen zunächst zusammengestellt werden.

Im ersten Aufzug ist die Szenerie in „A" und in „B" gleichmäßig (Wirtshaus am Berge Isel), auch der Szenenwechsel ist unverändert geblieben, aber die Handlung ist bedeutend geändert. Der erdichtete Wildmann räumt dem historischen Schupfenwirt Etschmann seinen Platz ein. Die drei Einleitungsszenen sind in „B" zum Teil in Prosa und in eine Szene zusammengefaßt. Der 7. Auftritt ist in „B" auf einige Verse zwischen Speckbacher und Haspinger zusammengestrichen, und der 9. Auftritt fehlt. Der Abenteurer Nepomuk v. Kolb, der in „A" (I. 7. am Schluß, I. 9. zu Beginn, II. 11. III. 4. und IV. 10.) eine so unglückliche Rolle spielt, erscheint in „B" gar nicht mehr auf der Bühne. In der Schlußszene, wo in „A" Donay dem Hofer und Speckbacher mit dem Schwert in der Hand entgegentritt, fügt der Dichter in „B" die Anekdote von dem Bayernschwert ein, das ein Tiroler bringt, und Hofer nimmt es aus der Hand Haspingers an [2]).

Im zweiten Aufzuge ist der Schauplatz der Handlung wiederum vollkommen beibehalten. Der 3. Auftritt (Donays Unterhandlung mit dem Herzog), 5. Auftritt (Wildmann mit Elsi), 11. Auftritt (Nep. v. Kolb mit dem entwaffneten Kapitän Raynouard) und 12. Auftritt (mit Ausnahme: Hofer :„Hier wären wir!" und Eisenstecken: „Da kommt der Pater Jochem Freudenroth") sind weggefallen. Der 1., 4., 6. (am Anfange, am Ende erweitert), 7., 9. und 10. Auftritt stimmen fast überein. Im 8. Auftritt fehlt natürlich die Elsi-Episode, dafür ist die Szene Hofer mit der unerschrockenen Frau Straubing (—„Weh' Dem, der mir

[1]) Schuler, a a. O. S. 372.

[2]) Diese scheinbar künstliche, aber eindrucksvolle Abänderung ist nur zu verstehen als historische Tatsache, die er im „Blick ins Tirol" besonders hervorhebt. Boxberger (Bd. 16 S. 473) sagt: „Als der Sandwirt zum Oberkommando berufen wurde, war kein Schwert in der Nähe als ein Bayernsäbel mit blauem Bande, den er wirklich so lange getragen hat, bis ihm ein Ehrensäbel verehrt wurde. Jene bayrische Waffe wird noch im Museum zu Innsbruck aufbewahrt und die Geschichte derselben nteressierte Immermann so, daß er sie in sein ‚Trauerspiel' verwob".

zu nah' kommt! Wo ich zuschlage, wächst kein Gras" —.) eingeschoben, die „von wegen der fünfhundert Gulden und dem Roßtausch auf der Sieeger Kirms", sich etwas Schriftliches von Hofer erbittet, und „den Heinrich Stoß, den Sohn vom Lammeswirt, ihren künft'gen Eidam, der nachts bei Bärbelchen den Kiltgang hielt" [1]), vor Hofer stellt und von ihm verlangt, ihn vor den Feind zu stellen. An die Stelle des von den Rainern gesungenen Liedes von der Gemse in „A" treten in „B" ein Paar Schnaderhüpfln, grün und lustig. In der Schlußszene ist ein achtzeiliger Passus, eine freudige Betrachtung mit den Schlußworten: „Herr Gott, Dich loben wir!" gestrichen. Der dritte Aufzug ist in „A" eingeleitet durch eine Szene im Vorzimmer und Staatszimmer im Hauptquartier des Vizekönigs von Italien zu Villach; in „B" ist dagegen der neue Schauplatz Wien eingeführt, wo der österreichische Staatskanzler (Metternich: 1809 Staatsminister, 1821 Staatskanzler) deutlich gezeichnet ist. Von dem ganzen III. Aufzug mit den 9 Auftritten in „A" ist in „B" nur wenig geblieben. So stimmt das Gespräch zwischen dem Vizekönig und Baraguay über den Bericht La Costes, über das wechselnde Kriegsglück, „A" III. 2., inhaltlich überein mit „B" IV. 2. und III. 8. kehrt in IV. 4. wieder. Dagegen füllt die in „B" neu eingeführte Kanzlerszene den ganzen III. Aufzug aus, wohingegen in „A" noch die Szene in der Hofburg zu Innsbruck tritt, in der Nepomuk von Kolb und Donay auftreten und die hübsche Episode zwischen Hofer und seinem Sohne (III. 5.) sich abspielt, sowie die Szene in einem Zimmer der Hofburg, wo neben Hofer noch Speckbacher, Haspinger, Donay, Eisenstecken, ein französischer Offizier und viel Volk auftreten. Diese beiden Szenen sind mit Rücksicht auf die Bühne fallen gelassen, womit zum Vorteil auch die Zwistigkeiten im Lager der Tiroler Führer (III. 7.) weggefallen sind. Das ist wohl die bedeutendste Kürzung von 21 Seiten auf 7 Seiten! Das Briefmotiv, das in „A" III. 3. beginnt, wird wesentlich vereinfacht, worauf schon Röttinger [2]) hingewiesen hat. Der Brief, den in „A" widrige Zufälle dem Sandwirt vorenthalten haben, existiert in „B" gar nicht; es bedarf somit auch nicht mehr des Ehebruchs und der Rache Elsis. Das Motiv der von Platen verspotteten „Depeschenmordbrandehebruchstirolerin" ist wesentlich gemildert worden. Während der Dichter diese hob, setzte er Metternich und Eugen über Gebühr herab. Der vierte Aufzug beginnt in „A" mit der Szene im Staatszimmer zu Villach, Unterredung Hofers mit dem Vizekönig, während in „B" eine kleine Prosaszene in der Hofburg zu Innsbruck zwischen Hofer, Speckbacher, Haspinger, Volk und einem Tiroler vorangeschickt ist, in welcher

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 508 ff.
[2]) Röttinger, a. a. O. S. 93.

die überraschende und bestürzende Friedensnachricht zum Ausdruck kommt („A“ III. 8.). Darauf folgt in „B“ das Gespräch des Vizekönigs mit Baraguay („A“ III. 2.), im Anschluß daran die Unterredung Hofers mit dem Vizekönig mit einigen notwendig gewordenen Veränderungen („A“ IV. 1.) und „Andreas Hofer“ und das „Trauerspiel in Tirol“ treffen wieder zusammen. Die Szenen zwischen Donay und Hofer („A“ IV. 3., wildes Felsental), zwischen Hofer und Elsi („A“ IV. 4.), Hofers Monolog, die Engel- und Schwertvision („A“ IV. 5.) zwischen Donay und Hofer („A“ IV. 6.), Donays Monolog („A“ IV. 7.), die Szene in der Stube im Wirtshause am Isel zwischen Nanni und Elsi („A“ IV. 8.), die Szene zwischen La Coste und Elsi („A“ IV. 9.), die Szene auf dem Marktplatz in Steinach („A“ IV. 10.) und die Szene vor den Toren von Steinach („A“ IV. 11.) sind in „B“ weggefallen. Dafür setzt Immermann in „B“ die 3 kurzen Prosaszenen, gekennzeichnet: das Schlachtfeld am Isel. Zur Seite eine Anhöhe. Vorn Bäume. Ein roter Feuerschein über dem Schauplatze. Fallern und Eisenstecken sind auf der Flucht, Elsi flößt den Tirolerinnen Mut ein; an Stelle der Brandlegung tritt viel ergreifender die arme Bärbel, die über den Tod ihres Geliebten in Wahnsinn verfällt, in die Handlung ein. Zuletzt kommt Hofer mit gezogenem Schwerte über die Anhöhe. Er ist furchtbar erregt, wähnt sich durch den Vizekönig getäuscht, glaubt nicht an den Frieden und ruft erneut zum Kampfe auf. Donay wähnt sich verpflichtet, ihn zu verlassen und anzugeben.

Im fünften Aufzug ist Botzen in beiden Fassungen des Dramas der Schauplatz der Handlung, mit dem einzigen Unterschied: in „A“ ein Zimmer, in „B“ ein Hof. Der Monolog Donays („A“ V. 1.) fehlt in „B“, ebenfalls V. 3.; mit V. 2. und V. 4., gut zusammengefaßt und in Prosa, beginnt der V. Akt in „B“. Der Monolog Hofers, der in „A“ wesentlich den 5. Auftritt bildet, ist gestrichen, der 6. Auftritt in „A“ ist gründlich und gut zusammengefaßt. Die Zusammenkunft und letzte Unterredung Hofers mit seinem Sohne („A“ V. 7.) ist zum Vorteil gekürzt um die fruchtlosen Ermahnungen. In der Schlußszene tritt in „B“ Donay nicht mehr auf. Das letzte Lebewohl seiner alten Kampfgesellen ist ergreifender. Des Helden letzte Worte sind vermehrt um den Gedanken: „Ich hör' das Rauschen schon der Cherubim, die dräuend nahen der zerfleischten Welt“ [1]); und mit Ausnahme der Formveränderung [2]), die man nicht als eine Verbesserung bezeichnen kann,

---

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 554.

[2]) „A“ „Ich sage Dir: Ein heil'ger Engel sitzt
Am Thron des Ewigen zu seinen Füßen,
Ganz eingehüllt von seinen beiden Flügeln,
Die silbern von den Schultern niederglänzen
Und Haupt und Brust und Leib mit Licht bestrahlen“.

„B“ „Ich sage Dir: Ein heil'ger Engel sitzt
Am Thron des Ewigen zu seinen Füßen,
Ganz eingehüllt von seinen beiden Flügeln,
Die silbern von den Schultern niederglänzen,
Mit Licht bestrahlend Haupt und Brust und Leib“.

ist der Schluß von „A“ in „B“ wörtlich beibehalten. Hofer wird gefangen genommen und abgeführt.

Um eine klare Vorstellung von Immermanns Art und Weise der Umarbeitung zu geben, sei eine Szene des „Trauerspiels in Tirol“ (V. 6. Hempel, Bd. 17 S. 138—142) als „A“ der betreffenden Szene des „Andreas Hofer“ (Hempel, Bd. 16 S. 549—551) als „B“ gegenüber gestellt:

A	B
	Speckbacher's Stimme (draußen). Hier geht der Weg. Haspinger's Stimme (draußen). Nein, Joseph, hier geht er. Hofer (auftretend). Die Geister meiner Freunde suchen mich.
Speckbacher und Haspinger treten auf. Hofer.	Speckbacher und Haspinger treten auf.
Speckbacher. Da sitzt ein Mann. Haspinger. Ich glaub', es ist der Hofer.	Speckbacher. Da steht ein Mann. Haspinger. Ich glaub', es ist der Hofer.
Hofer. Seid Menschen Ihr mit Fleisch und Blut? Seit Ihr Nur Schemen meiner Freunde? Die Mitternacht ist, denk' ich, lang vorbei; Doch schaudr' ich, Eure Hände zu berühren; Ich fürcht', ich fasse nur die dünne Luft. Löst meine Seel' aus ihren Zweifeln, bitt' ich!	Hofer. Seid Menschen Ihr mit Fleisch und Blut? fehlt. Beide. Wir sind's.
Speckbacher. Guten Morgen, Hofer! Haspinger. Nimm die Hand der Freunde! (Sie reichen ihm die Hände.)	
Hofer. Ihr seid's! Ihr seid's! O welch ein Freudentag Wird noch auf dieser Welt dem armen Hofer! Wie komm' ich denn zu diesem Glück? Entwöhnt Hat meine Brust sich fröhlicher Empfindung. Und sträubt sich, zu empfangen ihren Gast. O, deutet meine Kälte mir nicht übel! Ich hab' ein elend Leben hier geführt.	Hofer. Ihr seid's,— Ihr seid's! O welch ein Freudentag Wird noch auf dieser Welt dem armen Hofer! fehlt.
(Es ist Tag geworden.)	(Es ist Tag geworden.)
Haspinger. Ach, armer Hofer, wie Dein Bart ergraute!	Haspinger. Sein Bart ist grau.
Hofer. Auch Deiner Haare Kranz hat sich gebleicht.	fehlt.
Speckbacher. Die Kniee zittern unserm Freunde, sieh!	Speckbacher. Die Kniee zittern ihm.
Hofer. Dein scharfer Blick erlosch, mein lieber Joseph.	Hofer. Ich hab' ein elend Leben hier geführt.

	Nun, Ihr seht auch nach Feiertag nicht aus, Und Eure hellen Augen sind erloschen.
Haspinger. Wir stehen hier, eine stille Jammerkirche, Und singen neue Weisen tiefer Schmerzen. Wie sollen unsre Augen helle sein? Das Vaterland weint sich die Augen aus. Es ziemet sich, daß unsre Kniee schwanken; Das Vaterland erliegt an seiner Last Und da ihm seine Jugend ward erschlagen, So müssen wir wohl graue Haare tragen.	Haspinger. ebenso.
Hofer. Die grauen Haare deuten Weisheit an. — So wird das Vaterland die Weisheit finden. Mit schwachen Knien erreicht man auch sein Ziel. — So schwankend wird das Vaterland es finden. Vor Tränen kann das Auge nicht weit sehn, — Blind schleicht das Land zu seinem Wohlergehn.	Hofer. ebenso.
Haspinger. Hast Du noch Aussicht? Ich hab' keine mehr; All' meine Hoffnungen sind bei den Toten.	Haspinger. fehlt.
Hofer. (nimmt ihn bei der Hand). Bruder, ich hab' mich nie vermessen, abends Zu sagen: Morgen werd' ich das und das tun; Ich setzte stets hinzu: Wenn's Gott geliebt! Ich kann nicht sagen, ob ich noch den Mittag Erleben werd', und was mir heut begegnet. Der Mensch blickt über seine Füße nicht. Das aber weiß ich und verkünde Dir: So wahr auf diesen Winter folgt der Sommer, So werdet Ihr, so werden unsre Kinder Dem Kaiser, der zu Wien sitzt, huldigen.	Hofer. fehlt.
Speckbacher. Woher, mein Hofer, schöpfst Du das Vertraun?	Speckbacher. fehlt.
Hofer. (auf seine Brust deutend). Von hier! (Gen Himmel deutend). Von dort! — Wenn mir ein wüster Knecht Die Wirtschaft bringt in Unordnung, die Pferde Zieht nach der Tenne und den Ackerpflug Trägt auf den Boden und an seiner Stelle, So jedem Ding nach Brauch und Schick gebührt,	Hofer.

Nichts lassen will, seh' ist wohl eine Weile	fehlt.
Dem Unheil duldend zu und denk' im Stillen:	
Vielleicht, daß der Gesell sich doch noch bessert.	
Doch hilft es nichts, und läßt er sich nichts sagen,	
Weis' ich dem Störenfried zuletzt die Tür. —	
So wird der Herr auch seinen wüsten Knecht,	
Wenn die Verwirrung, die er angerichtet,	
Zu ihrer Reif' und Zeitigung gediehn,	
Mit Schimpf und Schanden aus dem Hause jagen.	
Speckbacher. So laß uns leben in der Hoffnung, Hofer!	Speckbacher.
Ich freu' mich Deiner herzlichen Gesinnung.	Ich freu' mich Deiner herzlichen Gesinnung.
Geächtet sind wir und auf rascher Flucht,	Geächtet sind wir und auf rascher Flucht.
Wir aber mochten nicht das Land verlassen,	Wir aber mochten nicht das Land verlassen,
Eh' wir nicht Dich gerettet. Komm mit uns!	Eh' wir nicht Dich gerettet. Komm mit uns!
Ich bringe Dich nach Oestreich, glaub' ich, durch.	Ich bringe Dich nach Oestreich, glaub' ich, durch.
Hofer. Ihr Herzgeliebten! Wackre, teure Männer!	Hofer.
Es wärmt mein Innerstes die goldne Treue,	
Die ich von Euch erfahre. Zürnt mir nicht!	ebenso.
Ich flüchte mich mit Dir, mein Joseph, nicht.	
Haspinger. Willst Du mit Joseph nicht, so komm mit mir	Haspinger.
Hin nach Graubündens finstern Felsengründen,	ebenso.
In's stille Klösterlein zu Münsterthal!	
Hofer. Du Guter, was soll ich wohl zu Graubünden?	Hofer. ebenso.
Speckbacher. O Vater Hofer, gib den Freunden nach!	Speckbacher. ebenso.
Hofer. Bin ich denn eigensinnig, liebe Brüder?	Hofer. Bin ich denn eigensinnig, liebe Brüder?
Ich bin's ja wahrlich nicht und kann nicht anders.	
Ihr kennt mich doch und wisset meine Weise.	Ihr kennt mich doch und wißt von meiner Art.
Was soll der Hofer doch in fremden Ländern?	
Wie eine Alpenpflanze wuchs ich fest	Wie eine Alpenpflanze wuchs ich fest
An unsern Felsen, und das viele Blut,	An unsern Felsen, und das viele Blut,
So ich vergossen und vergießen lassen,	So ich vergießen lassen, hat mich ja
Hat meinen Fuß noch fester angekittet.	Noch mehr verkittet.

Ihr wollt mein Heil; ich find' mein Heil nur hier.
Reißt Ihr mit meiner Wurzel mich vom Boden,
So muß der alte Hofer bald verdorren.

Gott segne Eure Flucht! Ich bleibe hier.

Speckbacher. Als Held wirst Du in Oesterreich geehrt;

fehlt.

Der Kaiser wird Dich väterlich beschützen.
Hofer. Der Kaiser wäre mir ein güt'ger Herr;
Allein er kann den Bauer nicht in's Schloß,
In sein Gemach, an seine Tafel nehmen,
Und für des Volkes Neugier taug' ich nicht.

Haspinger. Das stille Kloster in dem Münsterthal
Gibt, teurer Hofer, Ruh' und Frieden Dir.
Hofer. Das Kloster ist des Mönches Aufenthalt
Und milde Freistatt reuevoller Sünder.

Ich bin kein Sünder, und kein Mönch bin ich;
Darum gehör' ich nicht in's Kloster, Vater.
Speckbacher. Was aber willst Du hier? Besinn Dich, Hofer!
Hofer. Mein Los, wie Gott der Herr es gibt, erfüllen.
Haspinger. Verzweiflung ist's! Faß Mut, entherzter Mann!
Hofer. Nein, Ruhe ist es, die nichts stören kann.

Speckbacher. Der Hunger tötet Dich in dieser Wüste.
Hofer. Es bringt mein junger Sohn mir öfters Speise.
Haspinger. Sie werden Dich hier fangen und verderben.
Hofer. Dann gebe Gott, ich sei das letzte Opfer!
Speckbacher. Unnütze Opfer liebt die Gottheit nicht.
Haspinger. Dem Vaterland zu leben, das ist Pflicht.
Hofer. Ich leb' und sterbe vor des Herrn Gesicht. —
Nun wollen das Gespräche wir beenden.

Der Hader bleibe fern der schönen Stunde,

---

fehlt.

Reißt Ihr mit meiner Wurzel mich vom Grund,
So muß der alte Hofer bald verdorren.
Gott segne Eure Flucht! Ich bleibe hier.
Speckbacher. Als Held wirst Du in Oesterreich geehrt.
Hofer. Ich bin kein Held; was sollte mir die Ehre?
Speckbacher. Dein Kaiser wird Dich väterlich beschützen.
Hofer. Ich esse keines Kaisers Gnadenbrot.

fehlt.

Haspinger. Das stille Kloster in dem Münsterthal
Gibt Frieden Dir.
Hofer. Das Kloster ist das Haus
Des Mönchs, der reu'gen Sünder milde Freistatt.
Ich bin kein Sünder, und kein Mönch bin ich.

Speckbacher. Was aber willst Du hier?
Hofer. Mein Los erfüllen.

Haspinger. ebenso.

Hofer. Nein, Ruhe ist es, die nicht stören kann.

fehlt.

fehlt.

fehlt.

fehlt.
Haspinger. Ein eitles Opfer liebt die Gottheit nicht.
Speckbacher. Dem Vaterland zu leben, das ist Pflicht.
Hofer. Ich leb' und sterbe vor des Herrn Gesicht.
Erduldet hab' ich, was zu grimm'ger Torheit
Mich trieb, — da war es schwarz. Nun ist es hell.

Vielleicht der letzten, die wir sind zusammen!

Geht meine Freund', und lasset Euren Freund!
Gefährlich ist es, lang hier zu verweilen.
(Zu Speckbacher.)
Du sinne, Kühner, für des Landes Heil!
(Zu Haspinger.)
Du bete, Treuer, für des Landes Heil!
Ich will, was Gott schickt, für das Land erdulden.
Speckbacher. O Himmel, soll ich Dich dem Feinde lassen?
Haspinger. Mir bricht das Herz; ich weiß mich nicht zu fassen.
Hofer. Die Gnade Gottes lächle Euren Straßen!
(Zu Speckbacher.)
Wenn Dir der Kaiser Audienz erteilt,
Sag ihm, Andreas Hofer sei getreu
Bis auf das Letzte seinem Herrn verblieben!
Unnütz sei jüngsthin noch viel Blut geflossen;
Ich aber bitte seine Majestät,
Sie wolle mir nicht zürnen um den Fehler,
Weil Liebe ihn begangen.
Der ganzen Welt nicht, nur dem Kaiser habe
Der blöde Hofer Glauben schenken wollen,
Und sei des Kaisers Wort ihm ausgeblieben.
(Speckbacher und Haspinger wenden sich, heftig erschüttert.)
Bleibt ruhig, meine Freunde! Hört mich aus!
Noch leb' ich und vielleicht bleib' ich am Leben;
Ist aber anders mir bestimmt, so werdet
Als Männer Ihr die Todeskunde hören.
Und laßt mein weiß Gebein vergessen liegen,
Bis Oestreich's Adler kehrt zum alten Horst!
Dann ist es Zeit, den Hügel mir zu rüsten;
Dann setzt ein schwarzes Kreuzlein mir darauf
Und schreibt ans Kreuz: „Hier liegt der Sandwirt Hofer"!
(Er umarmt sie und drückt sie sanft von sich. Sie gehen nach verschiedenen Seiten ab.)
Mein Heiland und mein Herr, beschütze sie!
Du schützest fromme Liebe, schütze sie!
Laß für die treue Freundschaft meine Brüder,
Für diesen schweren Gang laß sie nicht büßen!

Doch auch das Liebste, unsrer Sache Glück,
Mich würd' es nicht erfreuen mehr. Drum geht!
Gefährlich ist's hier lange zu verweilen.
usw. ebenso.

Speckbacher. ebenso.

Haspinger. ebenso.

Hofer. ebenso.

fehlt.

ebenso.

fehlt.

Aus dieser Gegenüberstellung einer einzigen Szene erkennt man die verbessernde Hand des reiferen Dichters. Nach dramatischen Grundgesetzen beurteilt, war diese Umarbeitung des „Trauerspiels" notwen-

dig, aber keineswegs leicht. Denn „das Wegschneiden alles Ueberflüssigen, Aufhaltenden, Störenden, Un- und Widerdramatischen, womit also die dramatische Idee gewonnen wird, und das Hinzufügen von Zutaten, Erweiterungen, Ausbauungen, mit deren Hilfe der verbliebene Stoffrest dramatisch richtig ausgestaltet werden kann, diese Doppelarbeit", sagt Schlag [1]) mit Recht, „ist keineswegs eine leichte. Schiller nennt sie, aus eigenster Erfahrung heraus, sogar eine verteufelte". Mit dieser durchgängigen Umarbeitung meinte Immermann, wie Maync [2]) sagt, eine poetische Sünde abgebüßt zu haben. „Er lag mir", schrieb der Dichter über den neuen „Hofer" an Frau von Sybel, „jahrelang mehr auf dem Herzen als ich mir habe merken lassen, und oft verzweifelte ich im Stillen, daß mir die frische Kraft kommen werde zu dieser Arbeit, wo ich zugleich Etwas und Nichts vor mir hatte. Nun ist sie über meine Erwartung rasch und leicht geglückt, und es kommt mir vor, als sei es gut gewesen, daß anfangs allerhand Unkraut und verkrüppeltes Gebüsch das junge Wachstum der Stämme überdeckend geschützt habe, die nun in die Höhe geschossen sind." Und in einem Briefe des Dichters an seinen Bruder vom 11. 4. 1833 [3]) heißt es: „Man ersuchte mich um die Zugabe einer Vorlesung von einer Arbeit von mir, ich ließ mich bereden und trug den neuen Hofer vor". — „Im März schrieb ich den Hofer um. Ich bitte Dich, dieser Arbeit dereinst unbefangen, und ohne daß Du zuvor das alte Stück wiedergelesen, entgegenzutreten, dann bin ich bei Dir meiner Sache gewiß. Es ist nun alles rein, unschuldig, historisch und volksmäßig geworden."

Die bedeutende Neubearbeitung charakterisiert das Bestreben Immermanns nach frischeren Farben, nach echterem Kostüm, nach einer stilvollen Ausstattung der tirolischen Landschaft, sie ist „ein Beweis nicht nur, daß der Dichter kritische Stimmen beachtet hat, sondern auch, daß ihm der Stoff, den er so sorgfältig überarbeitet hat, besonders lieb geworden sein müsse" [4]). Geleitet vom Streben nach Klassizismus nahm er seinem „Trauerspiel" das romantische Gepräge und hat die Handlung wesentlich vereinfacht.

Deutlich fühlbar wird schon beim Lesen beider Fassungen eine straffe Konzentration der Handlung im „Andreas Hofer" („B"). Für diese energische Zusammenfassung spricht allein die Tatsache, daß die 5 Aufzüge bei Boxberger (Hempel) von 134 Seiten auf 78 Seiten zusammengestrichen sind. Aber die bloße Vergleichung des äußeren Umfanges, der für ein Drama allerdings nicht gleichgültig ist, gibt in keiner Weise eine Vorstellung von der außerordentlichen geistigen Arbeit, die in diesen Aenderungen zu Tage tritt. Als Lesedrama scheint mir das „Trauerspiel" („A") interessanter zu sein, denn seine frische Unmittel-

[1]) H. Schlag, Das Drama. Essen 1917, S. 414.
[2]) Maync, a. a. O. S. 333.
[3]) Nachlaß: Goethe und Schiller-Archiv.
[4]) Dr. Schuler im „Boten von und für Tirol und Vorarlberg" 1835, S. 368.

barkeit, seine dichterischen Abschweifungen und romantischen Zutaten, die dem Bühnendrama nachteilig sind, regen doch die Phantasie des Hörers wunderbar an. Die Fragestellung wäre nun: ist das Drama in seiner neuen Form in bezug auf Aufbau, Technik und Charakteristik bühnengerechter geworden?

2) Der „Andreas Hofer“:

a) Die Handlung.

Die Arbeit des Dichters am „Trauerspiel in Tirol“ gab dem Drama die Gestalt, in der es heute vereinzelt auf den Bühnen lebt. Geht aus dem ersten Titel, wenn er Symbol sein soll, — und jede Kunst, sofern sie nicht Nachahmung der Natur ist, muß unbedingt symbolisch sein [1]) — hervor, daß Immermann mehr die Tragödie des Tiroler Volkes schreiben wollte, so stellt schon der veränderte zweite Titel „Andreas Hofer, Sandwirt von Passeier“ die Gestalt des Führers in den Vordergrund und deutet auf die Tragödie Hofers hin. In dramatisch überaus bewegter Weise zieht **der I. Aufzug** an unserem Auge vorüber, zur Aufführung auf der Bühne ist er sehr geeignet. Gegenüber der ersten Fassung spürt man in dieser kurz zusammengedrängten Darstellung das pulsierende Leben. Die einzelnen Charaktere, vor allem die Hauptpersonen sind schon hier gut angedeutet. Ueberaus geschickt sind die Berichte der beiden Boten (Fallern v. Rodeneck, Peter Mayer), sie zeugen von hohem künstlerischen Können des Dichters, vor allem der letztere. Die Schilderung des Kampfes bei Laditsch ist ausgezeichnet gelungen, ein Bild aus den Quellen. Ueberhaupt zeigt sich in vielen Einzelheiten eine größere geschichtliche Treue. Die Wirtshausszene ist jetzt geradezu vortrefflich. Die Volksszene am Schluß ist ebenfalls wirkungsvoll ausgearbeitet. Es würde vielleicht gut gewesen sein, wenn uns der Dichter eingangs durch eine Schilderung der Alpenlandschaft — wie es ihm im „Blick ins Tirol“ so schön gelungen ist — zu einer gewissen Empfänglichkeit gestimmt hätte. Auch hätte Immermann besser daran getan, wenn er in der Exposition, die uns ja in der gedrängten Kürze mitten in die Begebenheiten stellt, durch Andeutung der in den Quellen [2]) angeführten Greueltaten, die den Mut der Ti-

[1]) L. Weißmantel, „Der Wächter unter dem Galgen“. (Einl.) L. Wienbarg sagt (a. a. O. S. 228): „In der dramatischen Symbolik ruht das Geheimnis der Kunst, die Zukunft des Theaters.“

[2]) Bartholdy, a. a. O. S. 110: „Wir wollen diese Geschichte nicht mit Ausmalung der Greuel besudeln, die bei diesem Einbruche in Tyrol begangen wurden, wie schwangere Weiber umgebracht und Kinder zerschmettert wurden; wie man Bauern fand, die man aufgehängt und ihnen zuvor die Zunge aus dem Halse gerissen; wie man Frauen und Mädchen jedes Alters mißbraucht, die Heiligtümer geschändet, Greise zu Tode geprügelt und verhöhnt“. (Vergl. auch Hormayr, a. a. O. II. S. 112 f. und I. S. 64.)

roler nicht erstickten, aber ihren Haß befestigten, den Freiheitskampf motiviert hätte; wenn er die Taten, welche als äußere Hebel erscheinen, um die inneren Konflikte in dem Drama in Bewegung zu setzen, in die Einleitung gebracht hätte. Dramatisch und militärisch scheint es mir unhaltbar, daß der Herzog die strategisch und auch vielleicht politisch bedeutsamen Befehle an Seine Hoheit, den Prinz-Vizekönig und an den Kaiser, dem La Coste in Gegenwart Speckbachers, der an einem Tisch im Hintergrunde sitzt, diktiert. Eine solche Szene, der es an Wahrscheinlichkeit fehlt, sucht man vergebens bei den Klassikern. Weiter lassen Haspinger und Speckbacher die Entwicklung des Franzosenhasses nicht klar erkennen. (Speckbacher: „Ich hasse sie, — ich weiß nicht recht warum? Doch haß' ich sie, und bis ich diesen Haß im roten Born gelöscht, sterb' ich vor Durst" [1].) Hier fühlt man, daß Immermann das heiße rauschende Blut des Dramatikers Kleist fehlt; jedes Wort, was bei ihm Arminius sagt: Ich will ihn gar nicht lieben, ich will ihn hassen! ist charakteristisch. Dagegen ist dem Dichter die Verkörperung der Freiheitsidee in der Person des Hofer ganz gut gelungen. Bei ihm konzentriert sich der Freiheitsgedanke auf die Heimaterde. „Auf unsern Bergen bleibe ich mit Euch; da woll'n wir jubeln, weinen, siegen, sterben. Ich sag' es Euch und schwöre, daß ich's halte" [2]. Gut und wirksam ist zum Schluß die „blitzartig rasche Verständigung beider Häuptlinge über die Wahl des Sandwirts von Passeyer". Die Krönung Hofers zum Oberfeldherrn durch Speckbacher und Haspinger ist dramatisch matt. Das mußte spontan vom Volke aus kommen. Auch die Ueberreichung des Bayernschwertes mit dem „weiß und blauen Bändel" ist wohl ein guter Gedanke, besser als die Verse der ersten Fassung [3], aber dramatisch wenig ansprechend. Auch der **II. Aufzug** ist dramatisch sehr bewegt, hat ein kräftiges Leben und spannt uns auf das Höchste. Die meist vortrefflichen Szenen im französischen Lager sind zum Vorteil der Darstellung eng zusammen gedrängt. Die Charaktere sind auch hier gut gezeichnet und Tiroler und Franzosen sind geschickt gegenübergestellt, ohne gehässig zu erscheinen. Auf der Bühne wirkt vor allem auch der Gegensatz, der in den einzelnen Szenen liegt: Das französische Lager — Das friedliche Wirtshaus am Isel — Das Schlachtfeld mit seinem Schießen und Getümmel — Das Wirtshaus — Das Schlachtfeld — Andreas Hofer mit Gefolge. Hofer tritt als Hauptheld der Handlung leider zu sehr in den Hintergrund; das andere buntbewegte Bild läßt ihn nicht genügend hervortreten. Die zweite Szene vor dem Wirtshause hätte wesentlich gekürzt werden können. Der

---

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 493.
[2]) Hempel, Bd. 17, S. 40; Bd. 16, S. 495
[3]) Schuler, a. a. O. S. 376 betrachtet das als eine sehr gelungene Stelle.

Dichter wollte anscheinend die sorglose, langsame, nicht rasch zum Handeln entschlossene Art Hofers charakterisieren, was ihm nicht in vollem Umfange geglückt ist. Aber die Schilderung der zügellosen Flucht, auf der alles aus Rand und Band ist, ist feurig gestaltet, glänzend gelungen; hieraus erhellt gleichzeitig Hofers Feldherrntalent. Im Einzelnen weist dieser Teil noch verschiedene Unebenheiten auf. So sind die Worte des Herzogs:

„Sie soll'n erfahren, was mich schlagen heißt:
Ich bin der Meinung, daß des Kaisers Reich
Nicht bloß auf Pulver und auf Blei sich gründe,
Vielmehr hauptsächlich auf die gold'ne Ehre ....“ [1])

bloße Redensarten. Wenn weiter auch Frau Straubing, das „kraftvoll unerschrockene Tirolerweib“ dem Dichter zu einer schönen Szene von bodenständigem Humor verhalf, so ist doch wohl die Frage erlaubt: was wollte Immermann damit? Offenbar nichts anderes, als eine Sage einflechten, daß Hofer noch vor der Schlacht einen Schein für einen Roßtausch ausstellt [2]), oder wie auch durch die nachfolgende Liebesepisode zwischen Bärbel und dem Heinrich Stoß dem Zuschauer den Boden, auf dem das Drama spielt, klarer vor Augen zu führen. Das ist die schwächste Stelle dieses Aufzuges und ist für die Weiterentwicklung dieser Handlung überflüssig Die Entgegnung der Frau Straubing auf die Frage Hofers: „Soll ich Dir Bedeckung geben mit?“ [3]) — „Zwei Arm' und dieser Stab bedecken mich hinlänglich wohl. Weh' dem, der mir zu nah' kommt! Wo ich zuschlage, wächst kein Gras. Adjes“ —, sind nichts als Phrase. Der Ton Hofers ist viel zu deklamatorisch, und die stellenweise langen Reden der Bauern wirken störend; im Jahre 1809 wurden unter den Tiroler Freiheitskämpfern keine großen Reden gehalten, sondern wacker geschossen und mutig dreingeschlagen. Dagegen ist die Liebesgeschichte dramatisch tragfähig [4]), sie zeigt, wie stark das ganze Volk den Kampf erfaßt: „Vom Liebesbett in's Todesfeld!“ [5]) Sehr gut hätte Immermann auch die Beteiligung der Frauen am Kampf darstellen können. Auf den epischen Bericht Hofers von

---

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 502.
[2]) Vgl. Schuler, a. a. O. S. 376.
[3]) Hempel, Bd. 16, S. 510.
[4]) Schuler, a. a. O. S. 376 ist anderer Ansicht: „Minder gelungen scheint mir die Episode mit dem jungen Heinrich, der durch die Mutter seiner Schönen, vom nächtlichen Chiltgang (??) Hofer vorgestellt wird, um ihn gegen den Feind zu brauchen. Hofer entgegnet zwar: „Vom Liebesbett in's Todesfeld!“ läßt sich aber, er, der nach Speckbachers Bemerkung „Mandate schreibt, daß die Weiber sich züchtig kleiden sollen“, bald durch Frau Straubings Worte: „Wir waren auch einmal so!“ beschwichtigen. Hierbei kann der Bursche trotz alles Rüttelns nicht zur Besinnung kommen. Wenn es H. J. auch unbekannt war, daß die erste Liebe unserer Bauernburschen ihre Büchse ist, hätte er doch auf die Begeisterung, die ein Volkskrieg vornehmlich dem regeren Gebirgsbewohner einflößt, billig reflektieren sollen.“
[5]) Hempel, Bd. 16 S. 509.

dem „Pokal mit der abgöttischen Liebe für das Haus Oesterreich" folgt das eigenartige Auftreten der Gebrüder Rainer, die, vom Dichter bewußt eingeführt, dem Oberkommandanten ein Paar Schnaderhüpfle singen. Diese Szene charakterisiert wiederum wohl die Seelenruhe des Bauernführers in der gefahrvollen Lage, im Donner der Geschütze, aber sie ist dramatisch unhaltbar und wäre besser gestrichen worden. [1])

Im **III. Aufzuge** steht die Handlung still; vielleicht wird das vom Zuschauer nicht gerade störend empfunden, da Immermann in dem auftretenden Kanzler eine „psychologisch feine Charakterstudie" des gewandten Diplomaten Metternich gibt und seine treulose Diplomatie brandmarkt. Man kann Maync [2]) beipflichten, wenn er die neu eingeführte Kanzlerszene auf die Anlehnung an das Gespräch Egmonts mit seinem Sekretär im II. Akt des Goetheschen Trauerspiels und auf das damalige Interesse Immermanns für Metternich, bezw. auf Schilderungen von Kohlrausch, der diesen persönlich kennen gelernt hatte, zurückführt. Wenn auch Wienbarg über die Neuschöpfung des III. Aktes sagt: „Diesen Aufzug ohne weiteres durchzustreichen, neun Auftritte zu ersetzen durch einen einzigen, und diesen Auftritt zu verlegen nach Wien, in das Zimmer des österreichischen Kanzlers, das war ein Geniestreich von Immermann" [3]), so ist jener Aufzug doch kritisch nicht haltbar, da er durch eine ganze Aktszene vom Drama ablenkt. Man fragt sich, aus welchem Grunde kommen diese Personen auf die Bretter? Jede Person ist doch um der Handlung willen da, muß in irgend einer Beziehung zu ihr stehen, muß ihren Charakter in Handlung entwickeln. Die Szene dient höchstens durch die Briefzerreißung der Motivierung des IV. Aktes. Andrerseits muß man bedenken, daß die Helden — historisch gesehen — ihr Schicksal nicht in ihrer Brust tragen, von außen werden sie erdrückt. Allerdings wird durch die Einführung der Politik des österreichischen Kabinetts der Zufall ausgeschaltet, die sentimentale Elsiepisode überflüssig und dem Drama ein größerer historischer Hintergrund gegeben; aber der Charakter des Schicksals wird dadurch nur wenig gemildert, weil die Katastrophe wohl von außen, nicht aber von innen motiviert wird. Vielleicht wollte der Dichter — und das halte ich für sehr wahrscheinlich — durch die Szenen am Wiener Hofe dieses

---

[1]) Vgl. die gegenteilige Auffassung des Kritikers in der „Modernen Kunst" 1896 S. 140, siehe Kap. V. m. Diss.

[2]) Maync, a. a. O. S. 606 (Vgl. auch Maync-Werke, 5. Bd. S. 456,)

[3]) „Dennoch trauen wir diesem Gespräch eine ganz seltsame und außerordentliche Wirkung auf der Bühne zu. Wenn man sich vom Staunen über die historische Kühnheit des Dichters erholt, so wird man finden, daß er Einem nicht umsonst die Gläser geputzt hat. Wie scharf sieht man nun hierhin, nach den opfernden Diplomaten, dorthin, nach dem geopferten Tyrol. Wir sind begierig, zu erfahren, ob die Darstellung — und dieser Andreas Hofer wird hoffentlich in Szene gesetzt werden — den Eindruck beim Leser erhöht, oder nicht" (L. Wienbarg a. a. O. S. 232).

Hineinspielen einer unbekannten, weltgeschichtlichen Macht andeuten. Dadurch unterscheidet er sich recht wesentlich von seinen Nachfolgern. Aber eine Prosaszene in derartigem Umfange, ohne dramatische Handlung, ist ein „trauriger dramatischer Notbehelf“, ist ein starkes Hemmnis in der straffen Weiterentwicklung des dramatischen Kerngedankens, und wir trauen ihm — entgegen Wienbarg [1]) — keine große Wirkung auf der Bühne zu. Den **IV. Aufzug** hat Immermann wesentlich zum Vorteil umgearbeitet. Unüberlegt — worauf schon Schuler hingewiesen [2]) — scheint jedem Kenner der Tyroler Volksseele die aus dem Trauerspiel übernommene Stelle, worin Hofer beweist, daß die Tyroler mißtrauisch sind. Allerdings hätte die Elsi- und Bärbelszene noch fallen können. Donays Auftreten ist in dieser Form überflüssig; er spielt die Rolle eines Schurken, seine Handlungsweise: „Ich muß ihn verlassen und angeben“ [3]) ist nicht genügend motiviert. Ueberhaupt ist die Charakterisierung Donays in der Umgestaltung stark zurückgeblieben. Durch diese Streichung wäre dieser Aufzug noch vorteilhaft gekürzt worden. Der Auftritt des Vizekönigs mit Hofer, in dem gerade Offenheit und philosophische Winkelzügigkeit einander gegenübergestellt erscheinen, ist — wenn auch teilweise zu rethorisch — eine sehr gute Szene [4]) mit prächtigen Worten:

„Der Sklave hat kein Recht; wie sollt Ihr ehren
Den Ehrlosen? Was kümmern Tiere Euch?
Du aber, Herr, mußt würd'ger von uns denken!
Auf Deine edle Seele, die gelassen
Aus klaren Augen schauet, leg' ich Dir's:
Bedaure das unglückliche Tirol!“ [5])

Gut dargestellt und motiviert ist auch die Antwort Hofers auf die Frage des Vizekönigs: Warum liebt Ihr Oesterreich? —

„Mein Herr, die Frage legt' ich selber mir
Und Keiner, glaub' ich, in Tirol sich vor.
Ich kann Dir keine Antwort darauf geben.“ —
„Ich glaube selbst, die Lieb' hat keinen Grund“. —
„Die Liebe liebt, weil sie die Liebe ist“. [6])

Der Vizekönig und Hofer stehen beide hinter derselben Idee als zwei verschiedene Träger; sie müssen gegeneinander kämpfen und

[1]) s. S. 71, Anmerkung 3.

[2]) Schuler, a. a. O. S. 376: „Der Umstand, daß der Aelpler auf schmalen Pfaden neben Abgründen wandert, und die Bächlein am nächsten Tage zum Wildbache anschwellen sieht, machen ihn, kühn mit der Gefahr vertraut, selbe verachtend, aber nicht mißtrauisch, wie einen oft betrogenen zaghaften Städter. Das Alpenvolk ist vielmehr offen, und hält dafür, daß es jeder andere deshalb auch sei.“

[3]) Hempel, Bd. 16, S. 547.

[4]) Vgl. die gleiche Auffassung des Kritikers in der „Modernen Kunst“ 1896, S. 140.

[5]) Hempel, Bd. 16, S. 538.

[6]) ebenda S. 539 ff.

können sich nicht ausweichen, darin liegt die Tragik und deshalb auch der Gipfelpunkt des Dramas. Mit dieser Szene ist der Höhepunkt überschritten, die Handlung fällt, die Spannung läßt nach. Die Schlußszene des Aufzugs zeigt dann noch, daß, sobald das Volk die Handlung übernimmt und eingreift, Immermanns dramatisches Können zurücktritt und matt wird. Eine Volksszene, die den dramatischen Gedanken wirklich fortführt, ist immer sehr schwer; sie zu meistern ist Kleist im „Prinz von Homburg" und in der „Hermannsschlacht" gelungen. Hier tritt das Unvermögen Immermanns zu Tage.

Der Akt hat wie der erste und zweite Akt einen rechten Abschluß. Donay hat den Schleier gelüftet, er verläßt Hofer, stellt sich auf die Seite des Feindes, und der Vorhang fällt. Dann erhebt sich der Vorhang zum letzten Male und die 1. Szene des **V. Aufzuges** zeigt uns Donay in der Ausübung des Verrates. Die dramatische Handlung schreitet somit fort und der Dichter hat durch die Zusammenfassung auch diesen Akt wirksam gestaltet. Die Würfel sind gefallen. Hofer ist verraten. Seine Gefangennahme steht bevor. In der Szene zwischen Hofer, Speckbacher und Haspinger wird die Verweigerung der Flucht nach „Oesterreich, in des Kaisers Schutz, ins stille Klösterlein zu Münsterthal" durch Hofer gut und treffend motiviert:

„Ich bin kein Held; was sollte mir die Ehre?" —
„Ich esse keines Kaisers Gnadenbrot". —
„Das Kloster ist das Haus
Des Mönchs, der reu'gen Sünder milde Freistatt.
Ich bin kein Sünder, und kein Mönch bin ich".
„Reißt Ihr mit meiner Wurzel mich vom Grund,
So muß der alte Hofer bald verdorren.
Gott segne Eure Flucht. Ich bleibe hier". [1])

Das sind gute Gedanken, die schon vorher [2]) zum ersten Mal erklingen, und es ist bezeichnend für den guten dramatischen Aufbau, wenn das Motiv, das anfangs anklingt, nachher von Bedeutung für das Ende wird. Aber der Schlußakt erweckt kein Interesse, wohl Mitleid. Die Worte Hofers: „Mein Los erfüllen" sind die tote Stelle dieses Aktes. Hofer hätte — entgegen der Geschichte — sich selber stellen können, wie Vercingetorix, der 10 Jahre den Kampf der Gallier gegen Cäsar gekämpft hat und am sieglosen Ende sich selbst opfert, damit Cäsar das Volk schont [3]). Damit hätte auch Donays Verrat fallen können, Hofers Tragik wäre emporgewachsen und aus dem Aufzuge hätte etwas werden können. Mit der Gefangennahme Hofers endigt das Trauerspiel auch in der zweiten Fassung.

---

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 550.
[2]) ebenda S 495 (I. Akt, Schlußszene).
[3]) Cäsar hat das Opfer nicht angenommen (K. F. Meyer schrieb darüber die Ballade „Das Geisterhaus").

Was Immermann sich mit diesem Drama für ein Ziel stellte, ist leicht und auch wieder schwer zu sagen. Wollte er den Freiheitskampf der Tiroler oder ihre Treue dem Kaiser gegenüber verherrlichen? Wollte er einen Freiheitshelden oder einen Bühnenhelden darstellen? Die Frage ist nicht eindeutig beantwortet. Es kam ihm, seinem eigenen Bekenntnis zufolge [1]), auf den Gegensatz zwischen dem rohen Heldentum der Tiroler, ihrer Treue, ihrem Glauben und dem verfeinerten Heldentum der Franzosen, ihrem Verstand, ihrem Ehrbegriff an. Dieser Gegensatz sollte den Kern des Trauerspiels bilden. Hofer hätte in allem und jedem seinem Volke Symbol sein müssen. Der Titelheld ist keine aktive Person, nur in der Schlacht und im Gespräch mit dem Vizekönig tritt er aus seiner Passivität hervor. Die Gestalt Hofers wächst nicht aus seinen Taten heraus, die seelische Entwicklung fehlt, nur ein loser Konflikt besteht, darum mangelt es an einer eigentlichen Tragik. „Am besten und dem Wesen des Dramas und der Handlung am meisten entsprechend wird es immer sein, dem Haupthelden auch den Hauptanteil, wenn nicht an der Handlung, so doch am Interesse der Zuschauer zu sichern und ihn so kräftig von den übrigen Mitwirkenden abzuheben, daß über seine Heldenschaft gar kein Zweifel entstehen kann". [2]) Bei der „Jungfrau von Orleans" ist eine tragische Schuld vorhanden, indem sie — ihrem Gelübde entgegen — dem Retter Lionel ihre Liebe entgegenbringt. Nach Grillparzer ist ein Held, wer sein Leben Großem opfert. „Wenn wir auch mit Hofer fürchten, so fehlt uns doch das Mitleid und der ethische Beweggrund der Furcht, die darum keine tragische ist." [3]) Hofer ist kein Held wie Ab del Krim, der kämpfte für die Freiheit seines bedrückten Landes; es wäre besser gewesen, wenn Immermann die ganze Aufstandsbewegung mit all ihren Motiven und Beispielen in ihrer Entstehung, anstatt kurz vor dem Ende geschildert hätte, wie es z. B. Hauptmann im I. Akt der „Weber" tut. Hauptmann führt das Elend direkt auf die Bühne, während die meisten andern — wie auch Immermann — uns nur Bericht erstatten, was nicht so anschaulich und auch nicht so wirksam ist. Die Sehnsucht nach der Freiheit hätte aus dem allgemeinen Bauerncharakter entwickelt werden können, und, um die Umwelt des Tirolertums zu schildern, hätte Immermann mehr das Volkhafte, Ereignisse und Zustände hineinbringen müssen. Um den Freiheitsdrang zu begründen, hätte er sehr gut die Bedrückung des Tiroler Bergvolkes durch Vorführung knechtender Uebergriffe — wie es Schiller in der Apfelschußzene zeigt und ein moderner Freiheitsdramatiker den Ruhrkampf darstellen würde — selbst

[1]) Putlitz, a. a. O. I. S. 151.
[2]) Schlag, a. a. O. S. 71/72.
[3]) Prölß, a. a. O. S. 270.

auf die Bühne bringen und so in dem Zuschauer eine motivierte Anteilnahme wecken können. Bei Immermann spricht aus der flammenden Begeisterung die Empörung darüber, daß ein Hofer, der seine Heimat und sein Vaterland über alles liebte, im Freiheitskampfe unterging. Meines Erachtens wollte er die Tragödie Andreas Hofers [1]) schreiben, der doch so, wie er ihn gezeichnet hat, worauf ich bei der Charakteristik Hofers noch näher eingehen werde, kein tragischer Held sein kann. Ihm fehlt die Schuld. Der Titelheld ist ein ehrlicher, aber schwacher Mann.

Erblickt man in dem Drama ein Werk, durch das der Freiheitsgedanke als große erhabene Idee geht, so wird man den Aufbau gelten lassen, die Einheit der Zeit und des Ortes anerkennen, die Einheit der Handlung aber nicht empfinden. Für die Bühne ist das Werk daher ohne weiteres wenig wirksam. Hofer steht am Schluß der ersten Teiles (I. und II. Akt), der viel dramatisch und theatralisch Wirksames in sich schließt, auf der Höhe seiner Macht, und das Drama selbst ist recht nahe an seinem Höhepunkte. Die zerfaserte Handlung des zweiten Teiles nimmt das Interesse, und das Drama entbehrt der inneren Einheit. Der III. Akt, in dem naturgemäß das Drama seinen Gipfelpunkt erreichen muß, ist retardierendes Moment, wir stehen gleichsam zwischen „Tür und Angel"; hat es doch der Dichter — trotz des Titels „Andreas Hofer" — nicht für notwendig gehalten, Hofer darin zu erwähnen. Ich kann aus diesen Gründen, entgegen Deetjen, Immermann hierin kein Lob zollen. Es ist kein Zufall, daß spätere Bearbeiter [2]) des „Andreas Hofer" den III. Akt ausgeschaltet und die beiden Dramenteile so zusammengezogen haben, daß vier volle Akte das Drama bilden. Bühnengerecht hätte sich der Aufbau vielleicht folgendermaßen gestalten können:

I. Akt: kurze einleitende Exposition; Motivierung der Volkserhebung.
II. Akt: Immermanns I. Akt.
III. Akt: Immermanns II. Akt. Höhepunkt.
IV. Akt: }
V. Akt: } Immermanns IV. und V. Akt.

Zusammenfassend wäre zu sagen: die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung ist im „Trauerspiel" gewahrt, im „Hofer" weicht Immermann in bezug auf die Einheit der Handlung von der strengen Regel ab. Ein Aufzug ist ein Drama im Kleinen und muß demnach Exposition, Höhepunkt und Schluß haben. Für jeden ist erreicht, was Gustav Freytag [3]) als wünschenswert bezeichnet: „ein kleiner Stimmung

---

[1]) Aus dem Titel der I. Fassung geht hervor, wenn er Symbol sein soll, daß er nicht die Tragödie Hofers, sondern die Tragödie des Tiroler Volkes schreiben wollte.
[2]) Vgl. E. Feldhaus, Neue Bühnenbearbeitung des Immermann'schen „Andreas Hofer", Magdeburg 1916.
[3]) G. Freytag, Die Technik des Dramas, Leipzig 1890, S. 171.

gebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Abschluß." Die Handlung ist — wenn auch anfangs reichlich träge — gut exponiert und mit Ausnahme des III. Aktes auch gut fortgeführt. Wirkungsvoll lösen sich Spiel und Gegenspiel ab. Das allmähliche Entstehen und Anwachsen des Freiheitskampfes ist bei Freund und Feind gut gezeichnet. Das Auge wird immer auf den Hauptgegenstand gelenkt. Die Handlung schreitet rascher vorwärts und wird lebendig zur Höhe geführt, dann stockt sie plötzlich, zerfällt dem Dichter gleichsam unter den Händen, zerbröckelt dem Zuschauer auf der Bühne, bis sie dann am Ende des IV. und V. Aktes wieder zusammengeschweißt ist. In der szenischen Form hält der Dichter den richtigen Mittelweg ein. Die Untereinteilung in Auftritte hat er fallen gelassen, und innerhalb der einzelnen Akte finden (mit Ausnahme im III. Akt) ein oder mehrere Szenenwechsel statt. Somit ist unter der bessernden Hand Immermanns das Trauerspiel in der Gestalt des „Andreas Hofer" in dramatisch poetischer Hinsicht wertvoller geworden. Von Grund aus ist es umgestaltet; und alles ist unvergleichlich besser geworden, wenn auch nicht alle Mängel ausgemerzt sind, so hat das Stück doch an Schlagkraft der Handlung, an Ausdruckskraft [1]) und überzeugender Motivierung gewonnen. Es bedeutet dramatisch und allgemein dichterisch einen Fortschritt und beweist das Verständnis des Dichters für den Geist und für den organischen Aufbau eines dramatischen Kunstwerkes.

b) Charakteristik.

Ist bei einem großen Drama die Handlung das erste und wesentlichste, so ist die Charakteristik die zweite nicht unwesentliche Seite der Dramatik. Da Handlung und Charaktere aufs innigste miteinander verwachsen sind, mußte manches zur Charakteristik Dienende schon vorher berücksichtigt werden. Sehr früh schon hatte Immermann erkannt, daß die moderne Tragödie auf die Darstellung des Charakteristischen ausgehe [2]) und hatte sich deshalb um die Charakterzeichnung wie um Zeit- und Lokalkolorit bemüht. Die Frage erhebt sich: besitzt der Dichter die Fähigkeit einer tieferen Erfassung der Charaktere, und tritt das in dem Drama wirklich hervor? [3]) Drei Figuren hat das Stück, die den

[1]) Wienbarg hat mit Recht hervorgehoben: „Verbesserungen dieser Art ziehen sich durch das ganze Stück. Ausstaffierte und wattierte Gedanken werden nackt ausgezogen und unmittelbar zur Anschauung gebracht. Unter das Geflattre und Geschnattre der Redensarten fliegt der Pfeil der Unmittelbarkeit" (Wienbarg, a. a. O. S. 231).

[2]) Putlitz, I. S. 234 f.

[3]) Im folgenden ist nur das Drama in der II. Fassung berücksichtigt, und die angegebenen Seitenzahlen im Text beziehen sich immer, wenn nicht anders hervorgehoben, auf die Ausgabe von Hempel, Bd. 16.

Freiheitskampf tragen, auf welche alle Fäden der Handlung zurücklaufen: Hofer, Speckbacher und Haspinger.

Der Mittelpunkt und die Hauptperson des Dramas ist Hofer (von 51 Szenen der I. Fass. gehören 24 dem Hofer an), alle anderen werden durch ihn beeinflußt, mögen sie sich ihm anschließen oder in einen Gegensatz zu ihm treten. Immermann hat Hofer als Symbol eines freien Volkes [1]) hingestellt. Freiheit und Glaube sind für ihn untrennbare Begriffe. Sein Charakter ist vom Dichter menschlich wahr empfunden und anschaulich und folgerichtig vorgeführt. Hofers Wesen in seiner schwerfälligen Treue, seinem gläubigen Sinn und der heißen Liebe zum Vaterlande leuchtet uns aus der Dichtung klar entgegen. Er ist eine Tiroler Männergestalt, ein Bauernführer in echt tirolischem Kostüm, der denkt, spricht und handelt, wie es in seinem Zeitalter möglich gewesen wäre, ein edler, aufrechter, frommer, selbstbewußter, leichtgläubiger, abergläubischer, entschlossener aber schwerfälliger Oberanführer, eine Tiroler Bauernseele. Die gemütstiefen Worte Hofers über die unglücksvolle Zeit (vor vielem Volke) und die Streiflichter, die durch Speckbacher und Haspinger schon im ersten Akt auf die große und heldenmütige Führung des angesehenen und einflußreichen Hofer fallen, öffnen uns die Perspektive und erschließen uns das Verständnis für die Entwicklung seines Charakters. Hofer begegnet uns als der liebende Vater seines Volkes, zu dem er den richtigen Ton findet, und er ist bescheiden, als man ihm die Wahl anbietet. „Ich bin ja nur ein Bauer von Passeyer; was hab' ich denn voraus vor so viel andern gewitzten, kühnen und verständ'gen Männern?" [2]) Wie alle Tiroler ist er mit den Bergen aufs engste verwachsen, und, von heißer Liebe zur Heimaterde, zum Vaterlande beseelt, nimmt er, hoffnungsfreudig, in unerschütterlicher Treue und rührender Anhänglichkeit zum angestammten Herrscherhause, mit feierlichem Ernst den Freiheitskampf auf. „Du Baierschwert, 's gilt ehrliches Gefecht für alten Herrscher und für altes Recht!" [3]) Glück und Unglück begleiten ihn. Kindlich fromm [4]) empfiehlt er sich vor der Kampfhandlung seinem Gott, gibt den Unterführern die Aufstellung bekannt, und bleibt, da er angeblich noch keinen Schlachtenplan weiß, im Mittelpunkt der Schlacht. Während sich bereits der erbitterte Kampf abspielt, erscheint Hofer sorglos; unbekümmert um den Ernst der Lage, beschäftigt er sich mit anderen Dingen: erledigt in scherzhafter Stimmung alte Händel mit der kraftvoll mutigen Frau Straubing und nimmt

[1]) Aehnlich wie 1871 Defreggers „Bilder" vom deutschen Volke mit Begeisterung aufgenommen worden sind, weil die Sache des deutschen Volkes sich mit dem Ideal des Tiroler Volkes ungefähr deckte. In gleicher Weise hat in der Gegenwart Schönherr seinen „Judas von Tirol" geschrieben.

[2]) Hempel, Bd. 16, S. 496.

[3]) ebenda S. 499.

[4]) „ S. 518/19 und 503/504.

deren künftigen Eidam unter die Soldaten auf, trinkt den besten Wein aus seinem besten Becher, und läßt sich zum Zeitvertreib von den Gebr. Rainer ein Liedlein singen. Die phlegmatische Ruhe Hofers ist hier nicht am Platze, sie kann einem geradezu zur Verzweiflung bringen. Aber dadurch ist — wenn sein Verhalten auch unverständlich erscheint — sein Charakterbild keineswegs unsicher geworden. Er vertraut seinen Führern und verlangt entschlossen Unterordnung bis zum Aeußersten; selbst die beschwörenden Worte Speckbachers, der ihn in höchster Not um Hilfe bittet, vermögen ihn von seinem einmal gefaßten Vorhaben — den Berg zu halten — nicht abzubringen. Auch die anderen hält er in diesem bedrohlichen Augenblick von ihrem Vorhaben ab. Schließlich scheint ihm der richtige Zeitpunkt zum Eingreifen gekommen, und er tritt auf als ein entschlossener, bestimmt seine Anordnungen treffender Führer, der den Kampf am Berge Isel mit der Flucht der Franzosen beendet und die Schlacht zum Sieg verwandelt. Damit betritt Hofer die Bahn seines Ruhmes. Dankbar gegen Gott ordnet er in seiner religiös-frommen Natur nach dem goldenen Siege ein feierliches Dankgebet an. „Wir ziehn zu Innsbruck ein. Sie soll'n die Glocken läuten und alles fertig halten zum Tedeum!" [1]) Das Schwert in der Scheide verweilt Hofer in der Hofburg in aller Ruhe. Er versöhnt Eheleute und schreibt Mandate, daß die Frauen sich züchtig kleiden sollen [2]). Den Sieg auszunützen, den Kampf fortzutragen aus dem Lande, dazu fehlt ihm das Feldherrntalent, die Führerseele. Das wäre ja auch gegen die Bestimmung, gegen den Schwur des Sandwirts, „der hält, was er gelobet!" [3]), gewesen. Im Grunde seines Herzens war er friedlich gesonnen, allzu demütig steht er vor dem Vizekönig, und nach der Unterredung gebietet er Unterwerfung. Er hatte ein lebendiges Gefühl von der Verantwortlichkeit der ihm anvertrauten Führung, aber war zu vertrauensvoll gegen Donay. Als er sich durch die Nachricht über den Frieden betrogen glaubt, beginnt er den Kampf von neuem. Jeder Schritt, den er nunmehr in der Empörung tut, muß ihn dem Abgrund näher bringen. Während in den Bergen alles bangt und zittert, bleibt Hofer gefaßt im Unglück, aufrecht, unerschütterlich, ein ganzer Mann; aber er geht an der Diplomatie und der Uebermacht der Feinde zu Grunde. Vom Frieden überzeugt, legt er die Waffen nieder, sieht sich schuldig, entschließt sich zu entsagen, zu sterben . Furchtlos sieht er dem Tode ins Auge. Hier zeigt sich Hofer noch einmal in seiner ganzen Größe. Durch seine Worte: „Sei still, mein Knabe, stör nicht meine Seele, die schweren Kampf in ihren Tiefen ringt!" [4]) wird unser Gemüt

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 519 (vgl. auch S. 518).
[2]) ebenda S. 527.
[3]) „ S. 529.
[4]) „ S. 552.

gestimmt, das letzte Schicksal Hofers anzuschauen, das er selber andeutet: „Du wirst auf Deiner Brust Dich rötlich schmücken, freilich mit Blut". [1]) Dieser traurige Ausgang, der mit Donays Verrat eintritt, ist nicht gewaltsam herbeigeführt, sondern vom Dichter lange vorbereitet. Alle früheren bangen Ahnungen und Vermutungen werden in gesteigerter Darstellung zur Wirklichkeit. Hätte Hofer seine Heimat vergessen, wäre er leichtherzig mit den Freunden geflohen, so wäre sein Leben gerettet, aber sein Charakter wäre dahin. Nicht wortlos läßt Immermann den tiefsten Schmerz bei ihm sich äußern, aber nur so viel, als notwendig. Aus seinen Schlußworten klingt Ergebung und Erhabenheit. „Du mahnst zur Ruhe und Ergebung, Herr, und ich gehorche pünktlich Dir, wie immer. Ergeben bin ich in mein Todeslos und geh' zur Ruh', zur ew'gen Ruhe ein". — „Nach Mantua nun! — Ich habe überwunden." [2]) Nicht ganz im Ungewissen, wie Börne [3]) sagt, läßt uns der Dichter über Hofers Schicksal, denn, wenn wir auch nicht die volle Sicherheit über seine Zukunft erlangen, wir haben doch die feste Ueberzeugung vom Untergange des Helden. Ich vermag mich also der Ansicht Börnes nicht anzuschließen. Die Gründe, die Immermann zu diesem Schluß bestimmt haben, sind klar. Ueber das Schicksal unseres Helden bleiben wir nur insofern im Unklaren, als es nicht auf der Bühne ausgeführt wird. Hofer stirbt wie ein Märtyrer, aber da er sein Leben Großem opfert, ist er ein Held. Dadurch wächst Hofers Bild allmählich zur Größe empor.

Nach Heines Urteil hat der Dichter „das mystische Gefühlsleben, die abergläubische Religiosität, das Epische des Mannes" ganz richtig angedeutet [4]). Es kam ihm darauf an, Tiroler Anschauungen und Empfindungen, Tiroler Heldentum darzustellen. Das ist in der Person Hofers als gelungen zu bezeichnen. Hofers Gesamtbild wächst — einheitlich und geschlossen — zu einem scheinbar tragischen Gemälde, trotzdem keine eigentliche tragische Schuld vorhanden ist, zu einem idealen, individuellen Charakter, der ihn von anderen unterscheidet. Das Gesetz der eigenen Natur ist mächtiger in ihm als der Antrieb äußerer Umstände. Sein Drang nach Freiheit, sein Haß gegen alle Unwahrheit und Heuchelei, sein Wille zum Leben, Grundzüge seines Charakters haben ihn bis an den Abgrund geführt. Anzuerkennen ist, daß Immermann — allerdings zu sehr nach dem historischen Original — einen „menschlich-dichterischen" Charakter von urwüchsigem Leben und starker Kraft geschaffen und ihm zugleich schöne und edle Züge gegeben hat. Dadurch wird der Held unserem Gefühl nahe gebracht.

---

[1]) Hempel, Bd. 16, S. 552.
[2]) ebenda S. 553 und 555.
[3]) Börne, a. a. O. S. 133
[4]) Mayne, a. a. O. S. 183 (Vgl. D. N. Lit. 159, Bd. I. 1. S. 125).

Eine wichtige Fragestellung wäre nun: ist Hofers Charakter überall folgerichtig entwickelt und ist der „Hofer" eine Tragödie? In den beiden ersten Akten ist alles an ihm verständlich, er handelt, wie ein Mann von seinem Stand und seinem Charakter in den angegebenen Situationen handeln muß. In den letzten beiden Akten aber macht sich in der Handlungsweise Hofers ein gewisser Mangel an Anschaulichkeit geltend, der notwendigerweise auch seinen Charakter in ein etwas unsicheres Licht rückt. Sein Verhalten in der ziemlich langen Unterredung mit dem Vizekönig, deren Zweck anzugeben nicht einmal ganz leicht ist, charakterisiert ihn nicht als Feind des Königs. Wir gewinnen keine deutliche Vorstellung von dem nunmehr wirklich Vorgefallenen. Die sich widersprechenden Enthüllungen sind offenbar der Katastrophe zuliebe eingefügt. Hofer wendet sich plötzlich um: „Betrogen! Mit lispelndem Wort getäuscht! Sie wollten in's Land sich schleichen! — Auf, Donay, zum Sturm!" (S. 546). In dieser Leichtgläubigkeit Hofers gegenüber Donay liegt ein gewisses Verschulden. Er handelt nicht mehr ganz natürlich, wohl der Situation entsprechend, aber es scheint, daß das dem Dichter einmal feststehende Ziel, Hofers Opfertod, nunmehr sein Handeln bedingt. Wir sehen klar, aber es ist Immermann nicht gelungen, das Bild des Mannes, der hier der Hauptträger der Handlung ist, völlig klar und überzeugend vor uns hinzustellen. Es ist zu bedauern, daß sich gerade zum Schluß sein Charakterbild, das der Dichter zweifellos mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet und in der Tat durch eine Fülle glänzender Eigenschaften zu heben gewußt hat, so verwirrt. Aber Hofer ist kein Bauerncharakter wie der Harm-Wulf im „Wehrwolf" [1]), kein dramatischer Charakter. Im Glück fehlt ihm die Entschlossenheit, die Tatkraft; im Unglück ist er unentschlossen; gut ist er gezeichnet, wo er aus seiner Passivität zur Aktivität übergeht. Hofers Seele atmet zu wenig dramatisches Leben, und seine geistige Spannkraft ist durch die Verkettung der Umstände, durch den allzu plötzlichen Uebergang vom Glück zur Verzweiflung, vom höchsten Triumph zur äußeren Erniedrigung (nach der Schlacht am Isel in der Hofburg zu Innsbruck, vor dem Vizekönig im Staatszimmer zu Villach) völlig getrübt. Sein Gemüt ist verdunkelt, er empfindet objektive Schuld und erhebt sich — innerlich erschüttert — zu keinem Befreiungsakt, überläßt sich seinem Geschick und wird zum Leidensheld. Eine dramatische Notwendigkeit für den Dichter war, die äußere Tatsache seiner Quelle und innere Folgerichtigkeit in der Handlungsweise an dieser Stelle aufzugeben, [2]) wie auch Röt-

[1]) trotzdem doch Löns eine Knechtschaft auch nicht miterlebt hat; das zeugt von einer ganz anderen dichterischen Begabung.

[2]) „Nicht die Darstellung des Geschehenen," sagt schon Aristoteles, „sondern dessen, was hätte geschehen können, und zwar einzig nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit ist Aufgabe des Dichters."

tinger sagt, aber dem ist nicht beizupflichten, trotzdem dadurch der wunde Punkt der Tragödie wäre vermieden worden. Statt an der Ueberlieferung festzuhalten, hätte Immermann Hofer als Mann der Tat charakterisieren können und müssen, denn, wenn das Schicksal jede Hoffnung auf einen guten Ausgang verweigert, dann hat der Held, bezw. durch ihn der Dichter das Recht, die Selbstvernichtung der Schande vorzuziehen, und so dennoch, wenn auch als Toter, sein Wort, in der Heimat zu bleiben, einzulösen. Statt dessen geht Hofer, allerdings gefaßt und ohne Schwäche, den letzten Gang; aber der ist zu sehr subjektiv begründet. Dadurch fehlt der Katastrophe die rein sachliche Notwendigkeit, der Eindruck des Unabwendbaren und Unvermeidlichen.

An dieser Stelle erscheint es mir angebracht, näher auf die Frage einzugehen, ist der „Hofer" eine Tragödie? Unbestimmt und schwankend ist der Sprachgebrauch „tragisch" immer gewesen und leider auch heute noch. Nach Aristoteles (ebenso urteilen: Lessing, Volkelt, Weitbrecht, Bulthaupt) soll die Tragödie Furcht und Mitleid in uns erwecken. Daraus ergeben sich drei unbedingt notwendige Vorbedingungen: moralisch-sympathische Persönlichkeit als Mittelpunktsfigur, dramatische Darstellung einer wichtigen, ergreifenden Handlung und die tragische Schuld [1]), die den Zusammenbruch und Untergang des oder der Helden bewirken. So weit die Begriffsbestimmung.

Die ersten beiden Bedingungen sehe ich im Drama erfüllt; der tapfere Bauernheld strebt und ringt für eine große erhabene Idee. Eine tragische Schuld Hofers aber tritt nicht klar zutage. Daß er sich in das Netz Donays verstricken läßt, daß er seiner groben Intrigue ohne weiteres Glauben schenkt, während er an den Worten des Vizekönigs berechtigten Zweifel hegte, das ist eine Unvorsichtigkeit, eine Unzulänglichkeit, eine kleine Unterlassungssünde. Aus dieser strafbaren Leichtgläubigkeit wäre ein gewisses Verschulden, demzufolge Hofer nunmehr die weiteren Opfer der unschuldig in den erneut begonnenen Kampf getriebenen Tiroler auf sein Gewissen ladet, zu konstruieren, das vielleicht die Katastrophe äußerlich motiviert, aber nicht innerlich, dazu müßte es schon eine Schuld sein. Vom Standpunkte des Beurteilers, der als Tragik ansieht, wenn eine bedeutende Persönlichkeit in dramatisch ernster Handlung durch die innerste Natur ihres Charakters zum Tode geführt wird, wäre Hofer tragisch zu nennen. Denn sein Charakter ist bodenständig, seine Liebe zur heimatlichen Scholle ist so fest in ihm verankert, daß er lieber sein Leben verlieren will, als diesen Grundzug seines Wesens aufzugeben. Getreu seiner Kampf-Parole („Auf unsern Bergen

[1]) Die Schuldtheorie ist „altes Eisen", ist ebenfalls für den Begriff der Tragödie verwirrend, da einige Kritiker behaupten: die tragischen Gefühle der Furcht und des Mitleids können mit und ohne Schuld gleich gewaltig erregt und erschüttert werden.

bleibe ich mit Euch; Da woll'n wir jubeln, weinen, siegen, sterben. Ich sag' es Euch und schwöre, daß ich's halte."), derzufolge allein das Volk den Freiheitskampf begonnen („Und aus dem Lande führest Du uns nicht?"), verweigert er seinen beiden Freunden (Speckbacher und Haspinger) die letzte Bitte, da die Flucht an die schmachvolle Bedingung geknüpft ist, die Heimat zu verlassen. Ein Weiterleben ist Hofer bei Aufgabe seines ursprünglichen Zieles innerlich und äußerlich unmöglich. Die zwingende Todesursache liegt also in dem Helden selber; insofern sein Schicksal aus seiner Gemütsanlage hervorgeht, ist er aus seinem subjektiven edlen Starrsinn heraus Schuld daran. Er war sich über die Bedeutung seines Schrittes vollkommen klar, sehenden Auges geht er in den Tod. So liegt sein Untergang in der Natur seines Charakters begründet, wir erkennen, daß er sich sein eigenes Grab schaufeln mußte. Dann trifft auf ihn zu, was Bellermann [1]) sagt: „Tragisch ist der Mann, der sich sein eigenes Grab gräbt, wenn ich begreife, daß er sich's graben muß."

Beurteilt man aber den Untergang des Helden aus dem Zwange von Schuld und Sühne (gewissermaßen aus einer o b j e k t i v e n Schuld heraus), so kann man wohl Mitleid, aber keine Furcht empfinden. Denn würde Hofer, falls er gewußt, daß sein Kaiser ihm den Frieden geboten, trotzdem für des Landes Freiheit weiter gekämpft haben, dann hätte er, indem er gegen die sittliche Gemeinschaftsordnung verstieß, eine Schuld der Rebellion auf sich geladen [2]); das wäre ein greifbarer objektiver Delikt gewesen, der eine Sühne erfordert hätte. Da Hofer aber von dem Friedensschluß nichts weiß, sondern lediglich aus doch wohl berechtigtem Mißtrauen in Unkenntnis bleibt, so trifft ihn nur das Verschulden, daß er in so einer verantwortungsvollen Lage dem Friedensgerücht nicht auf den Grund ging und lieber schuldlos Leiden und Tod duldete. Also ist sein Tod keine Sühne, sondern das Erleiden eines Martyriums. Dieses aber könnte im Sinne des Hamburger Dramaturgen höchstens traurig, niemals tragisch sein. Darum lehne ich es ab, das Drama als Tragödie gelten zu lassen.

Im bewußten Gegensatz zu Hofer ist S p e c k b a c h e r gestaltet; er ist neben ihm der ausgeführteste Charakter des Stückes und fesselt in seinem ganzen Auftreten unser Interesse. Die Exposition seines Charakters kann man nicht vollständiger wünschen. Unbefangen läßt ihn

[1]) L. Bellermann, Schillers Dramen, Berlin 1905, S. 37.

[2]) was auch Röttinger (a. a. O. S. 86) sagt; aber Röttinger zieht daraus nicht die Folgerung, daß Hofer nur eine Schuld auf sich laden konnte, die das Drama zu einer Tragödie machte. Er billigt vielmehr die Aenderung des Dichters, der eben „Hofer" im „guten Glauben" handeln ließ und also ohne Schuld zum Märtyrer macht. Dies ist gegen Röttinger und selbst gegen Immermann, falls er nach Röttingers Angabe absichtlich diese Aenderung der Geschichte vorgenommen hätte, doch zu behaupten.

der Dichter sein ursprüngliches Wesen äußern und alles, was er sagt, ist kraft- und machtvoll. Zum Beweise könnte man die ganze Rolle ausschreiben; es genüge:

„Was geht der Stillstand uns von Znaim an?
Das Feuer brennt einmal in unsern Bergen;
So mag's zu Ende brennen!" — — — — —
„Sobald ich wußt', sie ziehn, Tirol bekommt
Hilf', wenn es selber sich zu helfen weiß,
Beschickt' ich Pater Jochem, daß er schlage,
Wann, wie und wo er einen Feind betreffe;
Denn Dieses schien mir das Vernünftigste.
Nur keine Ueberlegung!" — — — — — — (S.481)
„Nun denn, ich will so heiß den Herrn umarmen,
Daß er mir Schweiß und Blut vergießen soll,
Und alle Bäche, die vom eis'gen Brenner
Hinab zum Tal des breiten Innes tanzen,
Send' ich als freudenrote Boten ab,
Dem Strom zu sagen, was Speckbacher tat." (S. 482)

Schon aus diesen wenigen Zügen ergibt sich klar das Bild des Mannes, und der Gegensatz zwischen ihm und Hofer tritt stark betont in die Erscheinung. Speckbacher steht in Kraft vor uns, ein feuriger Geist, der weiß, was er will, der fühlt, daß er Macht in sich hat, den Feind zu besiegen. Gleich sein erstes Auftreten charakterisiert ihn als einen pfiffigen, diebisch-schlauen, verschlagenen Bauerngesellen. Furchtlos und unerschrocken zeigt er sich in seinem Verhalten gegenüber dem Herzog in der Wirtshausstube am Berge Isel und nennt mutig seinen Namen: „Ich bin der Joseph Speckbacher von Rinn und Kommandant des Landsturms bis zum Stillstand" (S.486). Obgleich er dadurch als ein früheres Oberhaupt erkannt wird, verliert er seine Fassung nicht. „Ja er verhöhnt den Herzog, indem er, in seiner Gegenwart, eben rückkehrende Boten, unter Anspielungen eines Pferdehandels, über die Fortschritte des Aufstandes ausfragt und sich von einem den Feinden gelieferten Treffen berichten läßt." [1]) Das war gewagt und tollkühn, aber taktisch schön gelungen. Er weiß nicht recht, warum er die Franzosen befeindet, doch haßt er sie, und mit gewaltiger Wucht tritt der Grundzug seines Charakters deutlich hervor: Drang nach Freiheit und Haß gegen die Eindringlinge. „Ich hasse sie, —ich weiß
Nicht recht, warum? Doch hass' ich sie, und bis
Ich diesen Haß im roten Born gelöscht,
Sterb' ich vor Durst" (S. 493).

Trotz seiner Kraft und Kühnheit, trotz Witz und Klugheit, ist er selbstlos und bietet Hofer den Oberbefehl an. Durch das Zwiegespräch Haspingers mit Hofer gewinnen wir einen Einblick in seine Tatkraft im Kampfe, aber auch in sein Seelenleben. Speckbacher kommt nicht zur Andacht,

---

[1]) Börne, a. a. O. S. 133.

„der untersucht die Postenkette, rennt und stürmt und schwitzt seit Ein Uhr durch die Nacht". — „Mich schmerzt es, daß er gottlos ist" (S. 503). Seinem Wesen ist jeder mystisch-religiöse Zug fremd, er ist durch das Unglück hart und grimmig geworden. Als Hofer zu ihm sagt: „Wer flucht so grimmig in den stillen Morgen . . .", da entgegnet er: „Lieber Vater Hofer! Der Himmel hat ein Einsehen und verlangt vom Speckbacher heut' kein Gebet" (S. 504). Nirgends spielen fremde Empfindungen mit ihm; er hat sein Ziel klar und deutlich vor Augen und führt sein Unternehmen mit der stolzen geistigen Ueberlegenheit aus, ohne irgend jemandem Einfluß auf sich zu gestatten. Er ist nicht von Stimmungen beeinflußt, gibt dem Augenblick nicht nach, hat das gemeine Spiel, das man mit dem Frieden, mit Tirol treiben will, durchschaut und bleibt unbeirrt, fest und sicher in seinem Handeln. Einer Natur von so ausgeprägter Eigenart fehlt die Sanftmut, die alle Launen Hofers duldet; ärgerlich und verdrießlich lachend sagt er zu Hofer: „Ich werd' Euch noch vergiften, Exzellenz!" (S. 505), und dennoch weiß er sich im selben Augenblick dem Oberbefehl Hofers unterzuordnen: „Zum rechten Flügel eil' ich". — „Auf siegreich Wiedersehn!" (S. 505/06). Stolz und unerschrocken eilt er in den Kampf und weiß das Schlachtfeld gegen die Uebermacht der Feinde zu behaupten. Nach gewonnener Schlacht erkennt er die Verdienste des Oberkommandanten an: „Sandwirt, Du hast ein tüchtig Werk getan . ." (S. 517), aber dessen Weichherzigkeit ist ihm zuwider: „Nimm Dich zusammen; denn Du stehst vor'm Volk!" (S. 519). Ueberhaupt hat er kein Verständnis für Hofers Untätigkeit, für seine Reformen und Mandate und will lieber — den Sieg ausnutzend — den Kampf hinaustragen aus dem Lande. Durch die unglückliche Friedensnachricht betrogen, steckt auch er das Schwert mißmutig in die Scheide. Der Dichter weiß ihm aber auch sanftere rührende Züge zu geben, die nach so wuchtigen Schlägen ergreifend wirken, und es ist nicht minder schön, wie Immermann den Speckbacher an die Katastrophe heranführt. Als nach dem Frieden alles verloren ist, ringt er sich, geächtet und auf rascher Flucht, mit Haspinger durch zu Hofers Versteck. Er mag das Land nicht verlassen, ehe er ihn nicht gerettet sieht; in Treue dem Freunde ergeben, will er ihn in des Kaisers und Oesterreichs Schutz geleiten. Doch alles Bitten und Flehen ist umsonst, auch die Erinnerung: „Dem Vaterland zu leben, das ist Pflicht" (S. 550) vermag Hofer nicht zu bewegen, die Heimaterde zu verlassen. Mit den Worten: „O Himmel, soll ich Dich dem Feinde lassen?" (S. 551) wenden sich Speckbacher und Haspinger heftig erschüttert von ihm und retten sich.

Speckbacher ist von Immermann als der eigentliche Tatenheld des Dramas dargestellt; er ist wahrhaft der Mann des Tiroler Volkes, der Repräsentant der Tiroler Willenskraft. Mit viel Geschick vertritt er

Tirol nach außen hin. Sein ganzes Auftreten vom Anfang bis zum Ende zeigt kraftvolles Gepräge; ehrlich, offen und bestimmt ist er in seinen Forderungen, und keck und kühn, fest und sicher handhabt er seine Pläne. Diese Charakterzüge sind durch das ganze Stück festgehalten. Mit großer Deutlichkeit hat der Dichter diesen Helden vor Augen in jedem Moment, in jeder Bewegung und Miene. Nirgends ist ein Zug zu wenig oder zu viel, und durch die Ausstattung mit recht individuellen Zügen ist ihm dramatischer Charakter verliehen, der sich entgegengesetzt dem des Hofer entwickelt. Dieser ist zuerst unentschlossen, redet viel und handelt wenig, dann allmählich tritt er aus seiner reservierten Haltung hervor; jener tritt sogleich groß, stark, sicher und mächtig auf, nachher tritt er zurück. Je mehr die Gestalt Hofers wuchs, desto mehr mußte natürlicherweise Speckbacher zurücktreten. Im ganzen beurteilt ist Speckbacher eine bedeutende Persönlichkeit, eine dramatisch lohnende Figur; ein offenes Tiroler Blut, ohne Falsch, ohne Schwäche, die gelungenste Charakterisierung in dem gesamten Drama, weil in ihr noch am meisten bodenständige Wirklichkeit ist. Die ganze psychologische Entwicklung ist mit wundervoller Ausarbeitung kleiner genrehafter Züge durchgeführt, ist mit künstlerischer Einsicht motiviert. Die Art und Weise, wie der Dichter diesen Charakter gezeichnet, zeigt Meisterschaft und liegt darin begründet, daß es der krätigen Persönlichkeit und Begabung Immermanns näher lag, die starke handelnde Figur Speckbachers zu schaffen, als die leidende Gestalt Hofers darzustellen.

Zwischen Speckbacher und Hofer tritt der tapfere Mönch, der hitzige, fanatische, pessimistische Kapuziner Haspinger. Er ist der Dritte im Bunde, und diese drei bilden innerhalb des Dramas eine selbständige Gruppe: sie sind die Häupter der Bewaffnung in den Bergen und stehen unermüdlich im Dienst der Insurrektion. Alle drei lieben die Heimat, hassen die Bedrücker, sind nüchtern gesinnte, kriegerische Männer und Führer des Volkes, gehen gemeinsam mit Tatkraft vor und stehen trotzdem einander wirksam gegenüber. Dieser Kontrast ist vom Dichter gut herausgearbeitet. Haspinger erscheint im ersten Aufzuge an der Seite seines Freundes Speckbacher, und im Zwiegespräch wird uns sein Charakter in großen Zügen und starken Strichen schon klar und deutlich.

Hasp.: „Gelobt sei Jesus Christ! — Die heil'gen
Landspatrone segnen Euch!"
Speckb.: „Ei, Vater, Du siehst traurig aus und bleich".
Hasp.: „Ich bin aus meinen Fugen, meinem Stand,
Der mir befiehlt, das Meßbuch umzublättern
Und nicht im blut'gen Buch des Kriegs zu wühlen.
So eignes Los, so seltsame Verfassung

Macht keinen fröhlich. Dazu nimm: Sechs Tage
Bin ich durch alle Berg' und Täler wie
Ein Pfeil hindurchgeschwirrt. Kein Schlaf, — und dann
Die Anstrengung von Ladisch und von Prutz!
Da ward die Wange weiß gleich diesem Stecken,
Der meinen wunden Füßen wandern half."

Speckb.: „Ei, Vater, bleibe frisch!"
Hasp.: „Sorg' nicht für mich!"
Hasp.: „Bist Du mit mir zum Aeußersten entschlossen?"
Speckb.: „Schieß nieder mich, siehst Du mich je verdrossen!
Sie haben Notzucht in Kapellen, haben
Unfläterei'n in Sakristei'n verübt
Und aus dem Kelch des Nachtmahls sich besoffen.
Ich will mein Haupt nicht scheren, nicht den Staub
Von meinen Füßen auf die Erde schütteln,
Bis ich die Feinde unsrer heil'gen Kirche,
Die Flucher, Schwörer, Zaubrer, Blasphemanten
Vom Boden weggetilgt."
Speckb.: „Dein Ton stimmt rein zu meinem Ton. —" (S. 492/93).

Mit Geschick hat der Dichter diese Stelle gegenüber der I. Fassung des Dramas verändert. Von einem Priester erwartet man im allgemeinen nicht, daß er das Kriegsgewand trägt. Immermann zeigt ihn uns hier zum Kampf bereit für eine gerechte Sache. Das ging aus der I. Fassung nicht genügend hervor. Wohl gelungen und zu bewundern ist die Art des Dramatikers, wie er gleich zu Beginn der Handlung den Gegensatz und auch die Harmonie zwischen Speckbacher und Haspinger äußerlich und innerlich exponiert: Speckbacher, der Kopf und Herz auf der rechten Stelle hat; Haspinger, der, von heiligem Zorn entflammt, zum Aeußersten bereit ist. Als echte Tiroler stehen sie klar und deutlich vor unserer Seele, und auch im weiteren Verlauf der Handlung lernen wir ihr innerstes Herz kennen. In dem Augenblick, wo Speckbacher bei der feierlichen Ausrufung Hofers zum Oberanführer den Bayernsäbel dem Tiroler zurückgeben will, weil er des Feindes Degen in des Feldherrn Hand nicht duldet, da nimmt ihn Haspinger und entgegnet: „Gebt ihn dem Hofer nur!
Der Stahl ist tot; der Wille macht lebendig.
Sieh's wie die erste Beute an vom Feind,
Von dem wir alles rückerobern müssen:
Haus, Kirch' und Altar, Kraft und Mut und Wehre!" (S. 498).

Jedes seiner Worte ist abgewogen und berechnet. Geistvoll und weise zeigt er sich auch in der Auslegung des Hofertraumes. Wirkungsvoll steht er auch Donay gegenüber. Als braver Mann, dem die Kirche alles ist, dessen religiöses Gefühl sich bis zum Fanatismus steigert, ist ungleich bedeutender als die elende Figur Donays. Haspinger kämpft tapfer mit: „Ich jagte sie nach einem blut'gen Kampf
Und trieb sie Deinen tapferen Rotten zu" (S. 517),

Donay dagegen schont seine Haut. Haspinger hat einen klaren Blick für die Niederträchtigkeit Donays und steht ihm argwöhnisch gegenüber. Ich kann in bezug auf die Person Haspingers Börne [1]) nicht zustimmen, wenn er sagt: „Diese beiden geistlichen Herren bilden den Dampf der Maschine, der sie treibt. Man sieht ihn nicht, man spürt ihn nur. Nun ist zwar die Insurrektion der Tiroler eine Dampfmaschine gewesen, aber auf der Bühne soll es für die Zuschauer keine Geheimnisse geben. Der Dichter hätte uns den Kessel, den Ofen, die Räder, den Maschinenmeister zeigen sollen. Der Kessel platzt, alle Spur geht verloren, und wir wissen nicht, wo das Leben war und woher der Tod gekommen."
Haspinger ist vom Dichter als tatkräftiges Glied der Tiroler Freiheitsbewegung geschildert; er offenbart uns Willensvorgänge, die mit Energie zu Konflikten führen. Diese durchfechtend, bereitet auch er als Anhänger Speckbachers das Schicksal Tirols und Hofers. Dadurch wird auch er zum dramatischen Charakter; wie jener so ist auch dieser dem Freunde bis in den Tod treu ergeben. Alles Bitten und Flehen zur Flucht, als Hofers Seele zum letzten Male die Bergluft seiner Heimat atmet, sind beredtes Zeugnis seiner Liebe zu ihm.

„Willst Du mit Joseph nicht, so komm mit mir
Hin nach Graubündens finstern Felsengründen,
In's stille Klösterlein zu Münsterthal!" (S. 550).

Als sein erster Versuch mißlingt, erinnert er ihn an seinen Mannesmut: „Faß Mut, entherzter Mann! Ein eitles Opfer liebt die Gottheit nicht" (S. 550). Schön ist auch, wie er nach dem schmerzlichen Seelenkampfe sich als der Schwächere fühlt: „Mir bricht das Herz; ich weiß mich nicht zu fassen" (S. 551) und von Hofer, als dem Stärkeren, sich innerlich erschüttert abwendet. Durch seine Flucht tritt auch er in einen Gegensatz zur Sinnesart des Helden.

Haspinger ist eine edle Gestalt, ist vom Dichter lebenswarm empfunden, ist lebendig vor unser Auge hingestellt und in seiner Handlungsweise zum Charakter entwickelt. Seine tiefe ungeheuchelte Frömmigkeit, sein wahrhaft großer Sinn ergreifen den Zuschauer. Diese drei Personen hat Immermann scharf gezeichnet, und er hat es auch verstanden, sie nicht nur verschiedenartig anzulegen, sondern auch in einen gewissen Gegensatz zu stellen.

Ebenso vortrefflich hat der Dichter die Welt des Gegners, der sich gegen Hofer und Tirol erhebt, geschaffen, „aus welchem", wie Heine [2]) richtig urteilt, „er keinen wütenden Geßler gemacht, um seinen Hofer desto mehr zu heben; wie dieser eine Taube mit dem Schwerte, so ist jener ein Adler mit dem Oelzweig". Die Personen des Gegenspiels hat Immermann zuungunsten der Einheit des Dramas nicht in

---

[1]) Börne, a. a. O. S. 134.
[2]) Deetjen-Werke, Gold Kl. Bibl. 6. Tl. S. 11.

einer einzigen Gestalt vereinigt. Da ist zunächst der menschlich-gütige Vizekönig zu nennen, „der zu wenig Eisen im Blute führt und weder Staatsmann noch Feldherr ist“ [1]), der mit dem diplomatisch rücksichtslosen, aber taktisch-klugen Grafen Baraguay und Hofer auftritt (im „Trauerspiel“: III. 2. 3.; IV. 1. 2.; im „Hofer“: nur im IV. 2.). Mit einem großen Weit- und Tiefblick überläßt sich der Vizekönig ruhig und sinnend seinem Gefühl und handelt äußerst vorsichtig. Vertrauensvoll steht er Hofer gegenüber und zeigt sich in seinem Verhalten offen, verständig und edelmütig.

Dem mitfühlenden Vizekönig steht der soldatisch tapfere Herzog von Danzig, „der mit der Stirn des Emporkömmlings seinem Stern vertraut [2]) kraftvoll gegenüber, und zu ihm ist der zaudernde und vorsichtige, aber selbstbewußte Oberstleutnant La Coste in einen guten Kontrast gestellt. Der Herzog veranlaßt seinen Unterführer zu einer falschen, vorzeitigen Meldung an Seine Majestät, den Kaiser der Franzosen: „Datieren Sie die Meldung nur aus Botzen!“ (S. 484) und verpflichtet ihn sogar zu einer Lüge: . . . „Wohl gemerkt:

Sie halten den Bericht ganz allgemein!
Vor Allem nichts erwähnt von jenen Schüssen,
Die gestern aus der Schlucht des Judensteins
Auf das Kommando fielen hinterrücks,
Den Major Müller töteten!“ (S. 485).

Wenn auch der Zweck die Mittel heiligt, so zeugt das doch von einer gewissen Unehrlichkeit in seinem Wesen. In der Wirtshausszene im I. Aufzug verhält er sich einschmeichelnd und gutgläubig Speckbacher gegenüber, läßt sich von diesem auf leichte Art täuschen und zeigt sich unklug, da er auf Anraten des bedachtsamen La Coste den Speckbacher nicht als Geißel gefangennimmt. Das auflehnende Verhalten des La Coste (der im „Trauerspiel“ noch als Liebhaber der Wirtin auftritt und nachher: III. 1. Elsi gemein, niedrig verleugnet) duldet der Herzog nicht, und jener muß sich deshalb unterwerfen oder seinen ehrgeizigen Plänen weichen und verliert seinen Posten: „Herr Oberst Fleury, ich ersuche Seine Hoheit um einen minder weisen Offizier“ (S. 502). In seinem übertriebenen Ehrgefühl erkennt der Herzog nicht die Gefahr, in der er sich befindet. „Sie soll'n erfahren, was mich schlagen heißt:

Ich bin der Meinung, daß des Kaisers Reich
Nicht bloß auf Pulver und auf Blei sich gründe,
Vielmehr hauptsächlich auf die goldne Ehre.
— — — — — — — — — —
Ha, soll'n wir uns von Bauern scheuchen lassen?
Mit Abscheu denk ich's. Drum, weil er will,
Und nicht aus Eigensinn liefr' ich die Schlacht“ (S.502).

---

[1]) Mayne, a. a. O. S. 183.
[2]) ebenda.

Aus diesem übertriebenen Ehrgefühl setzt er sich kühn und kühl über den Befehl des Prinzen (es sei nicht angemessen in ein verwickeltes Gefecht zu gehen) hinweg, trifft klar und bestimmt seine Anordnungen zum Angriff, schont die französischen Regimenter, indem er die Sachsen und Bayern durch den Sumpf bei Gallwies marschieren läßt, und schont kein Menschenleben. Als Feldherr zeigt sich der Herzog umsichtig und mutig, will sich selbst an die Spitze der Truppen stellen: „Und hier im Zentro werf' ich selbst den Feind" (S. 507). Er offenbart sich als tapferer Heerführer, der selbst im zügellosen Rückmarsch nicht den Kopf verliert. Auch La Coste zeigt sich klar und bestimmt im Kampfgewühl bezw. auf der Flucht, überragt in diesem Moment den Geist seines ehrliebenden Befehlshabers, der den Tod durch Freundeshand der Schmach vorziehen will, und er ist unerbittlich in dem, was er als richtig anerkannt hat. „Ich achte, ich bewundere Sie, mein Fürst! — Fort! Nutzlos opfern Sie sich! — Fort nur! fort!" (S. 516). So wird der Herzog durch La Coste, bekleidet mit dem Mantel eines toten Reiters, vor dem sicheren Tode bewahrt und verschwindet mit seinem Offizier allzufrüh (im „Trauerspiel" mit II. 10. bezw. La Coste: IV. 9. und im „Hofer": II. Akt, vorletzte Szene) von der Bildfläche. Der Charakter des Herzogs als tragische Gegenmacht ist vom Dichter weit ausgestattet, lebendig und anschaulich mit Licht- und Schattenseiten gezeichnet. Mit Leib und Seele Soldat, dem jede Entsagung fremd, von höchstem Ehrgeiz und Egoismus erfüllt, ist ihm jedes Mittel recht, sein Ziel, Sturz der Bauernführer, zu erreichen. Wir schauen ihn mit dem Schwert in der Scheide und mit dem Schwert in der Hand und sind auch Zeugen des furchtbaren Seelenkampfes mit sich selber, als er aus der Handlung scheidet.

So viel von diesen Hauptcharakteren. Auch die Personen der Nebenrollen hat der Dichter klar und deutlich hingestellt. Unter den Tirolern ragt zunächst Etschmann, der Wirt zum Schupfen (der Wildmann der I. Fassung) hervor. Der rauhe Ton gegenüber seiner Frau berührt uns etwas unangenehm. Er ist zwar wehmütig gestimmt, daß der Herzog das Land, die „Perle" aufgegeben, aber verzagt („zusammenbricht das Werk der Rettung!"), statt in der vorderen Linie liebt er mehr den Kampf in der Etappe. Speckbacher charakterisiert ihn treffend: „Schaust zu, schenkst Wein, schreibst an" (S. 482). Bei dem kecken Auftreten Speckbachers gegenüber dem Herzog ist er furchtsam in seiner eigenen Wirtsstube, und ängstlich äußert er sich später Hofer gegenüber in den Tagen der Schlacht: „Ich woll't, der Tag wär' um" (S. 511). In einen schönen Gegensatz zu ihm hat der Dichter Fallern von Rodeneck gestellt, der auf die Einzelfragen Speckbachers in Gegenwart des Herzogs recht klug und vorsichtig antwortet. Während der

Kampfhandlung zeigt er sich im Verein mit Eisenstecken als ein guter Verbindungsoffizier und Berichterstatter. Zu ihnen gesellt sich Peter Mayer, der Mahrwirt, der einen spannenden Bericht über die Kämpfe bei Ladisch gibt. — Wenig glücklich ist der berechnende, tückische, hinterlistige, doppelzüngige Mann, der egoistische Priester Donay gezeichnet. Er ist im „Trauerspiel" wie im „Hofer" der intriguierende priesterliche Diplomat, der — von höchstem Ehrgeiz erfüllt — die niedrigsten Mittel gebraucht, um zu seinem Ziele zu gelangen. So bedient er sich der Lüge („Ich lüge zwar; doch angenehme Lüge ist besser, als unangenehme Wahrheit". Trauerspiel: II. 6.) [1]), der List und Heuchelei und zettelt Verwirrung an auf Freundesseite durch Meldung falscher Botschaften (Trauerspiel: III. 4.: enthüllt die ganze Schurkenhaftigkeit Donays), stiftet Streit und Zerwürfnis, indem er Argwohn und Mißtrauen gegen Speckbacher und Haspinger sät (Trauerspiel: III. 5. u. 7.), ist unehrlich und wandelt sich wie ein „Kamäleon" (Trauerspiel: IV. 3.). In zwei Monologen (Trauerspiel: IV. 7. u. V. 1.) werden die Grundzüge seines Charakters klar und deutlich. Er strebt nach hohem Kirchenamte, sieht sich selber schon auf einem Bischofsstuhle thronen, wird zum Werkzeug in der Hand des Feindes, zum Hochverräter (Trauerspiel: V. 2.). Der Charakter des Priesters Donay tritt somit in einen scharfen Gegensatz zu dem des ehrlichen Kapuziners Haspinger. Zum Vorteil ist diese Rolle im „Hofer" gründlich beschnitten und der Charakter beibehalten. Bedauern muß man allerdings in diesem Zusammenhange, daß die Handlungsweise des Donay zum Schluß nicht genügend motiviert ist. So wie er, ohne zwingende Not, gegen Hofer handelt [2]), verdient er tiefe Entrüstung. Daran ändert auch nichts seine Bitte („Aber Ihr versprecht mir, sein Leben zu schonen!" S. 547), die doch nicht erfüllt wird, wenn man zwischen den Zeilen zu lesen versteht. — Die Figur des Nepomuk v. Kolb, der entgegen der Bestimmung des Dichters weniger ein Abenteurer, als vielmehr der Narr des Volkes ist, ist im „Trauerspiel" (III. 4.) gut gezeichnet, erinnert wohl etwas, wie Mayne auch sagt, an den Spiegelberg der „Räuber", ist aber bei der Umarbeitung aus dem Drama verschwunden. Eine klägliche Rolle spielt dafür im „Hofer" Heinrich Stoß, den der Dichter auch besser weggelassen hätte.

Bei den drei Frauengestalten, die der Dichter in das Drama hineingestellt hat, die ihm wohl am wenigsten gelungen sind, empfindet

[1]) Bei der Charakteristik Donays habe ich mit Absicht das „Trauerspiel" herangezogen.

[2]) In Hormayrs Werk und anderen nachgeschriebenen Aufsätzen wird Donay als Verräter Hofers gebrandmarkt. Immermann folgt also getreu seiner Quelle. Dieser Irrtum ist widerlegt durch Rapp und Beda Weber und geht hervor aus: „Der Tiroler Volksaufstand d. J. 1809. Erinnerungen des Priesters Joseph Donay, bearb. von Jos. Steiner." Hamburg 1909.

man den Zwiespalt in seiner eigenen Brust, daß er auch im Leben edlen Frauencharakteren noch nicht näher getreten ist. Im „Hofer" ist Elsi [1]) dargestellt in der einfachen Schlichtheit der Tirolerin, die ganz in der engen Welt ihres Standes und Glaubens lebt. Zugleich aber hat der Dichter durch einige kleinere Züge ihrem Bilde einen Grad von Wärme gegeben. Die Heimatliebe, ihre Freundlichkeit und Milde gegen ihre Umgebung (S. 544) fügen sich in ihren Charakter. Echt weiblich ist es, wie sie, als der Schupfen zusammenbricht, um Hilfe ruft und schwach niedersinkt. — In bewußtem Gegensatz zu Elsi ist der Charakter der Frau Straubing geschaffen. Ist jene gebunden in ihrem engen Familienkreise, so setzt sich diese frei über jede Schranke hinweg. Sie ist eine echte Bergbewohnerin, mutig und entschlossen, kraftvoll und unerschrocken, mit wahrhaft weiblichem Empfinden („Nun wird mir weh um's Herz" S. 510). Die Bärbel ist eine helle Gestalt und auch Hofers Knabe und Elsis Töchterlein sind in den Kinderrollen wirkungsvoll geschildert.

Die Nebenpersonen unter den Franzosen [2]) sind nur mit wenigen charakteristischen Eigenschaften in das Drama gestellt. Oberst Fleury, den Seine Hoheit, Prinz Eugen, mit einer Botschaft zum Herzog von Danzig sendet und der später auf dem Schlachtfelde stirbt (II. Akt), wie auch Raynouard, der von Baraguay den Befehl zur Gefangennahme Hofers erhält, der unter den Gefangenen vom Isel zu Innsbruck von Hofer recht väterlich behandelt wurde und nun ob seiner Aufgabe zu Tränen gerührt wird, sind doch nur kurz erwähnt; die Gespräche enthalten nur wenig zu ihrer Charakteristik. Auch unter den nicht benamten Personen ragt keine besonders hervor. Börne [3]) tadelt stark Immermanns Charakteristik der Franzosen: „Hätte der Dichter, den braven Tirolern gegenüber, die nicht wanken, nicht deuteln und nicht klüger sein wollen als sie sind, Franzosen erscheinen lassen, wie wir sie kannten — summende Witzkäfer des achtzehnten Jahrhunderts, oder Phrasenmacher aus der Freiheitsfabrik, oder übermütige Knechte aus der Kaiserzeit, daß wir, wenn auch von jenen nicht angezogen doch wenigstens von diesen abgestoßen würden! Aber er tat es nicht! Alle Franzosen, welche auftreten, sind brave Leute, die tun, was sie müssen, aber denken, wie sie sollen und sagen, was sie denken."

[1]) Elsi ist im „Trauerspiel" natürlich-bäuerlich, aber als ein leidenschaftliches Weib dargestellt. Die ihr zugefügte Schande will sie rächen; sie ist blind gegen die liebevollen Ermahnungen Hofers, und nach einem fürchterlichen Seelenkampfe führt sie ihre Absicht aus und stürzt sich in den Abgrund. Diese frei erfundene Liebesintrigue ist im „Hofer" verschwunden, und mit Recht, aber ich kann Börne (a. a. O. S. 137) nicht zustimmen, wenn er die Rache Elsis als freche Empörung gegen die Natur tadelt. Von einer so groben Verunstaltung ihres Bildes müssen wir den Dichter freisprechen.

[2]) Unter den Vertretern der Franzosen sind vor allem in ihrer soldatischen Knappheit und Beherrschtheit zu nennen: Herzog von Danzig, Vizekönig von Italien, der vorsichtig abwägende Oberstleutnant La Coste, der unbedenklich kalte Draufgänger Graf Baraguay und der ironische Diplomat Oberst Fleury.

[3]) Börne, a. a. O. S. 129.

Börnes Standpunkt hat etwas für sich, aber auch etwas gegen sich. Den gegenteiligen Standpunkt vertritt z. B. auch Heine [1]), wenn er u. a. sagt: „Was aber dem Dichter am meisten zur Ehre gereicht, ist die ebenso treue Schilderung des Gegners."

Eine dritte Gruppe von Spielern stellt sich im III. Aufzug vor, es ist der Kanzler mit seinem Legationsrat und dem Kabinettssekretär. Als eine den Tirolern nicht minder feindliche Macht tritt neben den gütig-sentimentalen Vizekönig und den unbesonnen mutigen Herzog von Danzig Metternichs höfisch kühle Skepsis, die noch weniger mit den Tollheiten der Bauern gemein haben will, als des jugendlichen Eugen Beauharnais unklare Schwärmerei. Sie entwickeln ihren Charakter nicht in Handlung, und dennoch können wir uns von ihnen ein gewisses Bild machen. Die Aehnlichkeit des Kanzlers mit dem damaligen österreichischen Staatsminister und späteren Staatskanzler Metternich ist von vielen hervorgehoben. Das historische Charakterbild Metternichs ist treffend ersichtlich aus den Angaben der „Allgemeinen deutschen Biographie". [2]) Die von Immermann übernommenen Züge will ich durch einige Beweisstellen hier anführen. In den Worten des Kanzlers: „Wenn man dreißig Jahre lang Diplomat gewesen ist, so läßt man das Wahrsagen. Es ist alles Zufall. Kommt er einmal günstig, so wollen wir ihn mit Anstand, wie nur irgend möglich, benutzen. Jetzt steht er ungünstig; da heißt es, sich schmiegen, und das ist in zwei Worten die ganze Staatskunst" (S. 552), zeigt sich sein „schmiegsamer Geist, der sich jeder Lage anzubequemen wußte" [2]), sein kühl abwägender allezeit nüchterner Verstand. Man erkennt ihn als einen guten Realpolitiker. Zwischen ihm und dem Legationsrat ist derselbe Unterschied wie zwischen Bismarck und Wilhelm II.; während jener Realpolitiker war, betätigte sich dieser in schauspielerischem Wahrsagen. Metternich ist Reaktionär, während der Zar, Friedrich Wilhelm IV. u. a. Romantiker auf dem Throne waren, und wie im Drama der Kanzler, so zeigte auch Metternich eine gewisse Unerbittlichkeit in der Unterdrückung der Opposition, in starrem Doktrinarismus. . Mit den Worten: „Wir sind in der Tat bereits ziemlich nach Morgenland gerückt" (S. 522), spielt der Dichter auf die Politik (morgenländische Frage) an; er sagt im Drama dasselbe, was Metternich als Kanzler erlebt hat. Die „lächelnde Staatskunst" und die „Laxheit seiner Anschauungsweise" klingt aus den

[1]) Heines Urteil ist allerdings, da er dem Wesen nach Franzose war, subjektiv; vgl. Koch-Werke. 159 Bd. I. 1. S. 125.

[2]) Allgemeine deutsche Biographie, hg. d. d. hist. Kom. Leipzig 1886, Bd. 23, S. 777—800. Zur Metternich-Satire vgl. Heine über Metternich IX. S. 11; W. Binder, Fürst Clemens Metternich und sein Zeitalter, 1845; Schmidt-Weißenfels, Fürst Metternich, Prag 1860; Anast. Grün, Spaziergänge eines Wiener Poeten. 1831.

Worten des Legationsrates: „Meine Gedanken verwirren sich, indem ich Euch betrachte. Ihr tragt den Staat mit allen seinen ungeheuren Schmerzen auf den Schultern; die Zeit ruht, eine verwundete Riesin, der Hilfe wartend, innerhalb dieser vier Wände, und Ihr seid ruhig, ruhiger als jemals, lächelt und scherzt“ (S. 522). Die diplomatische Klugheit Metternichs erhellt aus der Aeußerung des Kanzlers: „Um ein Vorteil, den dreißigtausend Soldaten mehr, mit Zwang ausgehoben, auch errungen hätten, verstrickten wir uns in den schmutzigsten Widerspruch. Ich habe es nicht hindern können; aber meine Hand soll sich wenigstens von der Besudelung frei halten“ (S. 524) ——— um zum mindestens, mit der Geste eines Pilatus, äußerlich die Moral in der Politik zu halten. Ein anderer Charakterzug Metternichs liegt in den Worten des Kanzlers: „Geben wir unser Leben hin, wir wissen, was wir einbüßen, welchen Gehalt, welche Freuden; der Bauer wirft sein Dasein weg, weil es ein Nichts ist“ (S. 524). Das ist deutlich der Metternich'sche Standpunkt, die reine Obrigkeitswertung der Untertanen. Er sorgt für das Volk, aber er sorgt auch dafür, daß sie nicht zur Freiheit im Denken und Handeln kommen. Im folgenden äußert der Legationsrat seine demokratischen Ansichten: „Wo bleiben wir, wenn uns das Volk läßt?“ Das gefällt dem Kanzler nicht! „Besser: fallen mit den Seinigen, als von der Kanaille den Arm annehmen!“ (S. 524). Darin hat auch der Dichter die extreme absolutistische Praxis Metternichs gezeichnet. Daraufhin weist der Kanzler das Schreiben (den tirolischen Hirtenbrief) zurück, diplomatisch schlau verweigert er die Unterschrift. Ob dieser Zumutung will er den Legationsrat strafversetzen. „Wollen Sie als Gesandter nach Neapel gehn? Sie finden dort zarte Verhältnisse und einige schwierige Persönlichkeiten“ (S. 524). Diese Methode der Unschädlichmachung unbequemer Personen ist geschichtlich, man denke nur an die brutale Vertreibung etwa der Göttinger Sieben. Das dramatische Bild ist also dem historisch bezeugten Charakter im wesentlichen gleich. Der Kanzler belehrt ihn, daß er die Träume der Zeit, die der Legationsrat als Anhänger des neuen Geschlechts hat, nicht ganz unterdrücken soll, weil die es sind, die mit ihrem Feuer den Menschen zur Tat hinreißen. „Und nie wird Der etwas ausrichten, dem man den kalten Verstand in jedem Augenblicke ansieht“ (S. 526). Das ist kein geschichtlicher Zug Metternichs. Immermann hat hier vielleicht zeigen wollen, wie der österreichische Kanzler hätte sein sollen. Bestätigte vorher der Dichter den Charakter, so hat er ihn hier umgekehrt. Der Immermannsche Metternich kritisiert den historischen. Das ist ein sehr feiner ironischer Seitenhieb auf die kalte Verstandesherrschaft der Reaktion, der seine Wirkung nicht verfehlte, da das Drama auf den offiziellen (den der Regierung nahe stehenden) Bühnen nicht zur Aufführung kam. Da

der „Hofer" ein Zeitdrama ist, so lag der Versuch zu dieser Art der Charakteristik für Immermann nahe. Auch die letzte Anspielung auf „sein didaktisches Stückchen" deutet an, daß vom Charakter Metternichs etwas in der Person des Kanzlers steckt. Allerdings ein Tatcharakteristikum ist nicht herauszulesen, sondern der im Kanzler geschilderte Metternich ist ein durch Didaktik gezeichneter Charakter. Das ist ein Gegensatz des Dichters in bezug auf seine frühere Charakterzeichnung. Ich stimme Mayne [1]) bei, wenn er sagt: „Der Dichter hat mit der Figur dieses ebenso klugen und geistreich überlegenen wie eleganten und gewandten Diplomaten eine psychologisch feine Charakterstudie geschaffen, das Urbild eines kühlen Opportunitätsgeistes, der nicht mit Gefühlen und Herzen rechnet, sondern die Menschen und Völker nur als Schachfiguren ansieht."

Die Schlußfrage über Immermanns wohl getroffene Darstellung der Charaktere — entsprechend den Grundforderungen des Hamburger Dramaturgen — müssen wir bejahen. Fesselnde Theaterpersonen hat er im „Hofer" auf die Bühne gestellt, er hat Personen geschaffen, die äußerlich stark überzeugen können, wenn sie auch innerlich manchmal rührselig und wankend sind. Einmal hat er das historische Charakterbild Hofers richtig nachgezeichnet, dann aber auch hat er seine Menschen als Tiroler und Freiheitskämpfer mit ihrem einfachen aber bestimmten Wollen anschaulich vertieft und auch das Bild der Bonaparte'schen Höflinge wie auch des Wiener Allmächtigen lebenswahr entworfen: ein unbedingter Fortschritt des Dichters in seiner Darstellungskunst, ein Meisterstück seiner an einer Lebensarbeit geschulten künstlerischen Technik.

c) Stil und Sprache.

Steht die Handlung im Vordergrunde des dramatischen Gemäldes, stehen die Charaktere in der Mitte, so bilden Zeit- und Lokalkolorit gewissermaßen den Hintergrund, und Stil und Sprache schmücken den Rahmen des Ganzen, wenn sie der antithetischen Natur des Dramas Gestalt verleihen. Sie sind ein wichtiges Moment, den Leser und Hörer zu fesseln oder nicht, da doch das Kunstwerk nur lebt, wenn es Lebenden wirksam sich mitteilt. Höchst bedeutsam für das Drama, sind sie aber auch ein Hauptmerkmal für die Art des Dichters, das wohl Abhängigkeit oder Originalität deutlich erscheinen läßt. Fassen wir Stil und Sprache des „Hofer" näher ins Auge, so fallen uns vier Besonderheiten auf: der Mangel an Originalität, die Wortverkürzungen und stellenweise schiefe Ausdrucksweise als Schattenseiten, die altertümlichen oder volkstümlichen Formen so wie die herrlichen Vergleichsbilder und schmückenden Beiwörter als Lichtseiten seiner sprachlichen Eigenart.

[1]) Mayne, a. a. O. S. 334.

An Schiller erinnert auf den ersten Blick das „Immermannsche Pathos“, doch ist er noch weit entfernt von der Erhabenheit des pathetisch-schwungvollen Stils des Tell-Dichters. Auch die Schillersche Art des vorangesetzten Genitivs ist fühlbar, wenn man im Drama liest von „des Vaters Mühle“ (S. 488), „eines Müllers Sohn“ (S. 488), „der Sonne Blick“ (S. 491), „Kaiser Maxens Geist“ (S. 494), „des Feindes Degen in des Feldherrn Hand“ (S. 498), „eines armen sünd'gen Menschen Hand“ (S. 498), „des letzten Reiters Los“ (S. 517). Sodann erinnert die Wiederholung derselben Worte zur Hervorhebung des Wesentlichen an Schiller. Als Beispiel mögen folgende Aussprüche Hofers dienen:

„Ich hab' geschworen, meinen **Berg** zu halten.
Kommt der Franzose mir an meinen **Berg**,
So soll ihm blutig werden dieser **Berg**.
Fürwitzig steig' ich nicht zur Ebne nieder;
Die **Berge** sind mein Haus und mein Verlaß“ (S. 512).

„**Das Land ist frei! Herr Gott**, wie war das möglich?
Das Land ist frei! Herr Gott, Dich loben wir! (S. 519).

„**Wir** ziehen nur in Krieg, wenn wir gefährdet;
Wir zahlen Steuern nur, die wir bewilligt;
Wir haben gleiche Rechte mit den Rittern;
Wir stimmen auf dem Landtag, so wie sie, —“ (S. 539).

Am meisten aber macht sich der Einfluß der Klassiker dadurch bemerkbar, daß Immermann den fünffüßigen Jambus, das Shakespeare-Erbe übernommen hat. Den Wechsel von gebundener und ungebundener Rede, das Kennzeichen des ruhelosen Ringens der Romantiker um die Form, das für Grabbe so bezeichnend ist, hat er von Shakespeare übernommen. An ihn erinnert auch die Sprache in dem Bericht über die Kämpfe bei Ladisch (S. 491 f.). Der Wechsel in der Redeform ist an sich nicht gut. Freytag betont, daß das Durcheinander zerstreut und der Färbung des Ganzen einen zu starken Gegensatz gibt; auch der künstlerische Eindruck eines Werkes leidet darunter. Um so weniger aber kann man verstehen, warum der Dichter gerade Mathis, eine untergeordnete Person, plötzlich in Jamben beginnen läßt (S. 480). Wenn er Jamben einführen wollte, so wären sie berechtigter gewesen an heroischer Stelle, oder bei heroischen Personen, aber nicht hier, wo der Knecht seinen Botenbericht gibt. Ebenso unverständlich ist die Prosa im ganzen III. und zu Beginn des IV. Aufzuges. Für den Reim am gewichtigen bedeutungsvollen Ende eines Aktes oder einer Szene [1]), um die Wirkung zu erhöhen, waren Schiller und vielleicht auch Shakespeare sein Vorbild. Diese enge Anlehnung nimmt dem Dichter viel an Eigenwert und ist deshalb zu bedauern.

---

[1]) worauf schon hingewiesen S. 40.

Stil und Sprache weisen Schatten- und Lichtseiten auf. Unschön wirken die vielen Elisionen, vor allem des „i" (latein'sche, eis'gen, art'ger, mächt'gen, fränk'schen, überwält'gen, hartnäck'ge, verein'gen, gewicht'ge, heil'gen, Landsverteid'ger, ehrwürd'ge usw.), und die zahlreichen Wortverkürzungen („Soldaten verschiedner Farb' und Nummern" S. 499, „von den Gipfeln all'n" S. 500, „Ja, wie jen's, wo ich den Jägern einst, die auf der Scharnitz mich fingen, 's heiße Fett in's Anlitz gab" S. 483; das letztere ist d a s Musterbeispiel für seine unschönen Wortverstümmelungen). Mit dem Ausdruck:

„'s ist Amnestie. Den möcht ich kennen, der
'nen stillen Mann, wie ich bin, dürft' beschwern! —
'naus, Etschmann, und empfang die hohen Herrn!" (S. 483)

wollte der Dichter vielleicht das Wahre der Volkssprache treffen. Diese Auslassung ist wohl gut, aber sie ist keineswegs der Tiroler Mundart eigentümlich, weil dieselbe für „hinaus" bloß „aussi" und „auß'n" kennt. [1]) Ueberhaupt sind Immermann keine tirolischen Idiotismen zuzutrauen.

Die Worte: „Was unser Witz und unsre Kühnheit leistet, ist Dein zu groß- und heldenmüt'ger Führung!" (S. 496) sind eine Sprachvergewaltigung. Unschön wirkt auch die „Gesangbuchform": Gebiet'ger (S. 508) und Gnäd'ger! Einige schiefe Ausdrücke und Unverständlichkeiten, die lediglich dem Vers zuliebe auftreten, wirken störend. Zum Beweise will ich einige anführen:

„Werft Euch der Geißel Gottes nicht in den Weg"! (S. 479),
„Sag' ich von wegen Hofer's Dir etwas" (S. 494),
„Lachst Du mich aus, laß ich in Turm Dich schmeißen" (S. 508),
„Richt's, Eisenstecken, aus!" (das ist kein Befehl!) (S. 513),
„Es ist auch eins" (hat keinen Sinn da!) (S. 515),
„Freund, sie sind nicht so gar weit von uns!" (S. 531).

Die Worte Hofers: „Gebt mir 'nen Degen! Ich hab' keinen" (S. 497) sind nicht tirolisch, es sind bloße Redensarten, so etwas sucht man vergeblich bei Schiller und Kleist. [2]) „Die Poesie fordert Verse, aber Verse sind nicht immer Poesie", das kann man auch von Immermanns Sprache im „Hofer" sagen. Wenn Deetjen [3]) behauptet: „Immermann ist ein unmusikalischer Dichter", so bewahrheitet sich dies auch durch vielfach schlecht skandierte Verse in diesem Drama, so z. B.:

„Der ganze Hof ist voll von Franzosen" (S. 482),
„Hör Du, mir mißfällt nicht Dein keckes Wesen" (S. 488),
„Nun, Ihr seht auch nach Feiertag nicht aus" (S. 549).

Daneben findet sich aber auch eine Reihe poetisch schöner Gedanken, Verse und Reime.

---

[1]) vgl. J. B. Schöpf: „Tirolisches Idiotikon". Innsbruck 1866, S. 23.

[2]) Wohl bei Goethe, Faust II., Werke, Stuttgart 1837, 2 Bd. S. 167: „Es gibt zuletzt doch noch 'n Wein."

[3]) Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite, Diss. Leipzig, S. 119.

Archaismen, altertümliche Formen und Ausdrücke, seltener gebrauchte Worte und volkstümliche Redewendungen sind im ganzen Drama zerstreut. Als Beispiele sollen dienen:

„Wir zogen mit der Koppel just gen Pontlatz" (S. 488),
„Und waren's Viel', die einen Lusten [1]) trugen?" (S. 489),
„Hungarn, Böheim" (S. 495),
„Und weißt Du, daß sie wieder heuern will" (S. 510),
„Wenn mir ein Todes-Urtel wird gebracht" (S. 531),
„Das beiher" (S. 529),
„Kommt's noch so schlimm hinführo" (S. 517);

„Ging nun ein frisch und lebhaft Krämern an?" (S. 489),
„Zwei Tage währte das hartnäck'ge Feilschen" (S. 489),
„Beschickt' ich Pater Jochem, daß er schlage,
Wann, wie und wo er einen Feind betreffe" (S. 481),
„Mein, was muß ich an Dir erleben!" (S. 508),
„Gedinge" (S. 481), „jetzo" (S. 496), „allhier" (S. 508),
„Nun, junger Vogel, atzest Du den Alten?" (S. 552).

Diese altertümlichen oder volkstümlichen Ausdrücke sind fast durchweg schön, dadurch ist Immermann in gewisser Hinsicht auch spracherhaltend tätig gewesen. Sehr glücklich an der rechten Stelle, angemessen dem Lebenskreise der Personen, verwendet der Dichter in reicher Zahl auch sprachlich schöne anschauliche Bilder (Metaphern), die seinen klaren Blick für das Aehnliche erkennen lassen und in der künstlerischen Wertfrage bedeutend zu seinen Gunsten sprechen, so z. B.:

„Die Zeit ist krumm" (S. 479);
„Der Marschall quetscht sich mit der ganzen gewaltigen
Heeresschlang' durch unsere Pässe" (S. 482);
„Tirol, — dem Stacheligel gleich" (S. 484);
„Ein Land, das jüngst in Aufruhr,
Dünkt mich wie ein genes'ner Fieberkranker" (S. 485);
„Von blut'gen Felsen, blutgetränkter Erde,
Von einer Leichengrube komm' ich her" (S. 491);
„Die Eisack,
Von wild-verschränkten Totengliedern starrend,
Sprang wie ein rasend Untier übers Schlachtfeld" (S. 492);
„Ward der Berg lebendig?
Wie Milben wimmelt es hervor und nagt
An tausend Stell'n uns an" (S. 515);
„Ein gährend Land durch Worte sänft'gen wollen,
Heißt: Oel und Wasser zu verein'gen streben" (S. 529);

[1]) Auf den ersten Blick ist das unverständlich; wahrscheinlich umgebildet in dem Sinne: ein Gelüste tragen! In der 1. Fassung des Dramas heißt es übrigens „ein" Lusten (S. 29).

„— — — schneller
Drehn Worte in ihr Gegenteil sich um,
Als um die Rose wechselnd läuft der Wind“ (S. 536).

Die verkürzten Partizipial-Adjektiva („rollend Weltgericht“, „rasend Untier“, „grauſ' Verhängnis“, „gerecht Gericht“ S. 492, „greulich Schießen“, „wandelnd Feuer“ S. 512/13 und a. m.) hat Immermann dem Vers zuliebe eingesetzt, und eine besondere Vorliebe scheint er gehabt zu haben für zusammengesetzte Adjektive („freudenrote Boten“ S. 482, „freudenrot“ S. 517, „kampfrot“ S. 505, „sonnenrote“ S. 554) und für die seit Homer bekannten und beliebten schmückenden Beiwörter (Epitheton ornans), die gleich der Metapher der Sprache und dem Stil Anmut, Würde und Adel verleihen. Als Beispiel diene:

„Ha, herzerstärkend labendes Begegnen“ (S. 496);
„Von der Tiroler bienendichten Haufen“ (S. 500);

„Wer aber still den Geist zum Herrn erhebt
Und heimlich weint, daß er ihn nicht erreiche,
Dem nahen wohl in dem verschwiegnen Dunkel
Die göttlichen Gestalten, deren Fuß
Zu zart ist für die sonnerhitzte Erde,
Und was das ird'sche Aug' nicht sehen kann,
Das tritt zum Geistesauge leis' heran“ (S. 503).

Die Stichomythie, im antiken Drama als stärkste Stilisierung der gegensätzlichen Art so beliebt und seitdem fast bei jedem Dramatiker zu finden, bringt auch bei Immermann (an verschiedenen Stellen, besonders S. 488/89, 16 Zeilen) Abwechslung und Leben in das Zwiegespräch.

Auch die Hyperbel weiß er wirksam zu gebrauchen, vor allem bei dem ungeschlacht ehrlichen Speckbacher, einer echten Götz-Figur, der kein Blatt vor den Mund nimmt: „Ich stehe,
In meinem Schweiß gesotten. Lumpenvolk!“ (S. 504),

„Stöhnt wie der Hirsch, der angeschoss'ne, — ächzet
Wie Rosse, die der Sommerhitz' erliegen, —
Brüllt gleich dem beilgetroff'nen Stiere . . . .“ (S. 528).

Der Monolog hat im „Hofer“ bei weitem nicht die Bedeutung wie in der ersten Gestalt des Dramas. Wo Immermann doch Schiller nachahmt, ist es zu verwundern, daß er nicht mehr Selbstgespräche bringt; nur einmal und zwar zu Beginn des IV. Aktes bringt der Dichter ein Selbstgespräch, nur hier spricht uns eine kurze Alleinrede Hofers in Prosa entgegen. Es ist ein rein technischer Monolog, der dem Zuschauer die dramatische Situation wieder zum Bewußtsein bringt.

Das lyrische Element ist äußerst schwach und nur in dem schon mehrfach erwähnten Schnaderhüpfle vertreten, aber da in seiner lustigen

Wirkung bei der überaus ernsten Schlachtszene nicht am Platze. Einige erfahrungswahre Sätze, die einen sprichwortähnlichen Charakter haben und wert wären, als Zitate zu gelten, sind z. B.:

„Man schnitze nur dem Volke einen Götzen
Und sei gewiß, sie werden ihn verehren!“ (S. 486);

„Ich glaube selbst, die Lieb' hat keinen Grund. —
Die Liebe liebt, weil sie die Liebe ist“ (S. 540/41).

Was die metrische Form angeht, so herrscht im Drama durchweg der fünffüßige Jambus vor. Daneben finden sich eingestreute Versverkürzungen und Versverlängerungen, so z. B.:

1-füßler: „Der Kaiser strich aus seinem Diktionnaire
Das Wort“. (S. 484);

2-füßler: „Doch haff' ich sie, und bis
Ich diesen Haß im roten Born gelöscht,
Sterb' ich vor Durst“. (S. 493);
„So ist der Knoten fertig und geschürzt.
Nun, Freunde, auf!“ (S. 493);
„Berichte, was Du hier gesehen hast,
Und sag dem Kaiser:“ (S. 519);

3-füßler: „Zu uns sich wenden; denn wir würden ihn
Mit unsern Leibern decken“. (S. 519);

4-füßler: „Und Alles fertig halten zum Tedeum!
Du aber, Eisenstecken, auf!“ (S. 519);

6-füßler: „Erzeigt die Liebe mir und quetscht sich
mit der ganzen“ (S. 482);
„An Seine Majestät, den Kaiser der Franzosen“ (S. 484);
„Da hob der Berg zu dröhnen und zu wandern an“ (S. 492);
„Vergebens stürmten wir auf Tschilfes und auf
Tschöfs“ (S. 500);
„Wir ziehn zu Innsbruck ein. Sie soll'n die Glocken
läuten“ (S. 519).

Man fühlt bei diesen und ähnlichen Versverkürzungen die pointierende Absicht des Dichters: Hervorhebung und Abwechslung. Außer dieser Willkür in den Versfüßen findet man noch Anapäste, eben bei den Holperigkeiten. Die Versausgänge sind bald stumpf bald klingend. Daneben finden sich auch solche, in denen die letzte Silbe einen starken Nebenton hat, wie es Heine besonders in spöttischer Absicht tut und in Uebertreibung für den Nebenton ein ganzes Wort einsetzt, so z. B.: schlugen, kommen, schämen, läuten, Schlacht, Dank, Berg, Platz; daneben: Feldherrn, Niemand, Grafschaft, Unschuld, Meinung usw.. In den verkürzten Versen scheint die Sprache oft abgerissen; von Unebenheiten und Holperigkeiten abgesehen, fließen Immermanns Jamben grundsätzlich gemessenen Schrittes dahin.

Das Enjambement in seiner weichen und stoßenden Form ist reichlich angewandt, um die Eintönigkeit zu vermeiden. Was Deetjen in seiner

Abhandlung über „Immermanns Kaiser Friedrich II." [1]) von Immermann sagt, daß bei ihm der Gebrauch von Adjektiven auf „lich" lange nicht so stark hervortrete, wie bei den Führern der romantischen Schule, stimmt für den Immermann im „Andreas Hofer" nicht, wo er doch auf 61 Seiten [2]) 93 Adjektive auf „lich" anwendet.

Immermanns stilistische und sprachliche Darstellung bewegt sich auf einer einfachen, aber markanten Linie, er hat den richtigen Mittelweg eingehalten zwischen dem einseitigen Realismus und dem einseitigen Idealismus. Blut und Leben der Klassiker hat er nicht, ihm fehlen Wahrheit, Eigenart und Natürlichkeit. Das sind Schwächen der idealistischen Stilrichtung, die der naturalistischen fremd sind. Wenn er auch nichts Ueberragendes geleistet hat, wenn auch die poetische Form kein einheitlicher Guß ist, wenn er auch neben hochpathetischen Redewendungen die Sprache des Alltags spricht, so beweist doch seine Sprache im „Hofer" durch farbenprächtige Bilder und Gleichnisse, durch durchaus notwendige Beiwörter, durch Realistik und Schlagkraft des Ausdrucks eine gewisse Geschmacksreife, einen Fortschritt des Dichters in seiner sprachgestaltenden Kraft gegenüber seinen früheren Dramen.

d) Das Lokalkolorit.

Unter Lokalkolorit verstehen wir, daß der Dichter Land und Leute, ihr Gebahren und Tun so auf die Bühne bringt, wie es die Wirklichkeit erfordert und zur Abrundung der lebenswahren Personen- und Zeitbilder doch wohl notwendig ist. Bemerkt sei noch, daß vieles dem Kolorit Dienliche schon vorher bei der Charakterisierung der Handlung und der Personen erwähnt werden mußte.

Das Lokalkolorit ist mitunter frisch lebendig; das ist zum großen Teil der Lokalinspektion Immermanns [3]) zu verdanken, die er für die Umarbeitung des Dramas, wie schon erwähnt, vorher unternommen hatte. Röttinger [4]) sagt: „Der Dichter sucht die tirolische Landschaft seines Dramas stilvoll zu staffieren; die alten Helden werden mit neuen intimen Zügen ausgestattet, ihre Rede wird teilweise in Prosa aufgelöst und mit prägnanten Ausdrücken und drastischen Wendungen durchsetzt." Zwei verschiedene Welten sind es, die uns Immermann vorführt: Die Welt der Natur und die Welt der Kultur. Hatte er nach der Anlage des Dramas das Schwergewicht auf die Tiroler

[1]) W. Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite, Diss. Leipzig S. 118.
[2]) Ausgabe: Bong & Co., Deetjen-Werke.
[3]) siehe Anm. 1 S. 54.
[4]) Röttinger, a. a. O. S. 94. Er führt das veränderte gute Kolorit zurück auf die abermalige Durchsicht von Hormayrs und Bartholdys Quelle, auf Auswertung seines „Blick ins Tirol" und auf persönliche Erfahrungen Immermanns.

Landschaft zu legen, so mußten auch genügend Streiflichter den kulturhistorischen Gegensatz beleuchten.

In einer Wirtshausstube am Isel beginnt die dramatische Handlung. Nichts sieht unser Auge von den Freuden und Leiden, den Schönheiten und Naturgewalten der alpinen Hochgebirgslandschaft. Nur ganz allmählich vernimmt unser Ohr aus den Gesprächen der Spieler landschaftliche Charakterzüge, aus denen unsere Seele sich ein Vorstellungsgemälde konstruieren muß. Durch den guten Boten-Monolog werden wir mit den Schwierigkeiten und Eigenarten des Gebirgskampfes bekannt. Wir sehen im Geiste die Freiheitskämpfer an den Felsen — wie Gemse an den Zacken — hängen, wie sie die „hüpfenden und trippelnden" Franzosen in der Tiefe beobachten, wie sie ihre Stutzen laden und handhaben, wie sie auf schmalem Felsensteg die Alpenfirst, den Grat verlassen und im Tale Brücken in Trümmer sprengen. Hofer, unter vielem Volke stehend, kennzeichnet uns die Landschaft: „Da scheint die Martinswand, und dort liegt Innsbruck, und Kaiser Maxens Geist umschwebt uns hier!" (S. 494). Schade ist, daß diese Andeutung nur schwach ist. Aus dem Munde Eisensteckens erfahren wir die allgemeine Beteiligung am Freiheitskampfe:

„Die Landsverteid'ger, Oberkommandant,
Von Meran und Passeyer und Algund,
Von Schalders, die von Mais, vom Grab Sankt Velten's,
Von Schenna, Partschins und die Pustertäler,
Vintschgau und etliche von Gröden, Sarn,
Die Kästelruthner und die Rodenecker,
Die Kompagnien Lazfons, Velthurns, Villanders,
Stehn aufmarschiert an dieses Berges Hang" (S. 504/05).

Klingen die weiblichen Personennamen Elsi und Bärbel wie auch der Ausdruck „Kiltgang" [1]) fremd, so werden wir durch gelegentliche Einzelworte wie: Steeger Kirmes, Alpenröslein, Alm, Büchsenschuß, Scheibenschießen, brave list'ge Bergesknaben, grau- und grünen Bergesschützen, Spielhahn, Kreuzer, Seidel, Schlossen, Schlüfte (= Schluchten) u. a. m. an den Lebensraum erinnert, aber nirgends führt uns der Dichter durch Anschauung in die düstere, schreckenerregende Natur hinein, läßt uns nicht mit Augen die Alpenlandschaft weder im Vorder- noch im Hintergrunde schauen. Schön ist ja, wie uns Hofer auf die großen Gefahren der Natur aufmerksam macht:

[1]) „Andreas Hofer", II. Aufzug Kiltgang = Chiltgang (v. althochd. chwilt, altnord. gveld) ist schweizerisch (siehe Schweizerisches Idiotikon, 1895, 3. Bd. Sp. 242: „nächtlicher Besuch von Jungburschen bei Mädchen, t. einzeln, als Liebhaber oder Bräutigam, t. in Gesellschaft anderer"). In Tirol entspricht diesem Ausdruck: gasslen, fensterl'n u. ä. (siehe J. B. Schöpf, Tirolisches Idiotikon, Innsbruck 1866, S. 177).

„Auf schmalen Pfaden wandern wir; da reißt
Sich haarbreit neben uns ein Abgrund auf.
Es hängt der Fels, die Klippe über uns:
Geschwind vorbei, eh' sich die Quadern lösen!
Heut sehen wir ein Bächlein; morgen ist
Vom kurzen Regenguß das Tal beströmt.
Die Nebel und die Wolken spiegeln uns
Die Ebne oder eine Brücke vor;
Vertrauen wir dem Dunst, so stürzen wir
Zerschmettert in das Bodenlose. Nächtlich
Bricht Bär und Wolf in unsre Hürden; Tags
Raubt uns der Aar die Frucht der Mutter" (S. 535).

Das ist die einzig gute Naturschilderung, wenn auch nicht eine umfassende Kennzeichnung des Landes. Dadurch wird unsere Vorstellung lebenswarm, wir fühlen und empfinden mit den Bewohnern dieser Gegend. Das ist Lokalkolorit, welches vollkommen gewesen wäre, wenn Immermann diese Worte statt im Staatszimmer zu Villach in der freien Natur Hofer in den Mund gelegt hätte.

In der Unterhaltung der Personen sehen wir öfters das Kolorit der Lebensweise durchscheinen, so z. B. in dem fingierten Gespräch Fallerns von Rodeneck und Speckbachers über den Pferdehandel, oder in dem schon erwähnten Botenbericht über den typischen Tiroler Gebirgskampf an der Laditsch. Der naive, brave Köhlerglaube der Bergbewohner findet in Haspinger, „dem mit dem weißen Stecken", einen echten Sprecher. Auch die Trinklust der Tiroler (Hofer während der Schlacht) und ihre Gewohnheit, öffentliche Angelegenheiten in den Gasthäusern zu besprechen, geht aus den Wirtshausszenen klar hervor. Die Hauptpersonen sind als ganz aus dem einheimischen Gebirgsmilieu hervorgegangen dargestellt, z. B. Speckbacher, der Grobian, der durch die Naturgewalten rauh und stark geworden ist, der vor keinem Fluch zurückschreckt; Hofer mit dem langen Barte, der Patriarch, der mystische Prophet, der Greis vom Berge. Das Prahlerische des Herzogs als Stammeszug der Gallier, sein Hochmut und Uebermut, das Parvenü-Mäßige Napoleons ist gut angedeutet, und in manchen Wörtern der französischen Sprache (Diktionnaire, Guillaume Tell [1]), grande misère, detachieren, Tirailleure, Pakt, Proklam, Traktat, Sukkurs, Exekution, Kreditiv, Reveille! „Pfaffensklaven" verdeutlicht die Freigeisterei der Franzosen kurz nach der Aufklärungszeit.), die den auftretenden Franzosen in den Mund gelegt werden, sucht Immermann diese eben mit dem Habitus der Fremden zu zeichnen. Das Gesamtbild der fremden Welt des Gegners wird durch Einzelzüge über ihr Kostüm (rote Hosen, weiße Röcke, Treßhüte, Goldkrägen) und durch Aeußerungen

[1]) Im „Trauerspiel" S. 23 steht noch „Wörterbuch".
Im „Trauerspiel" S. 26 steht noch „Wilhelm Tell".

ihres typischen Volks- bzw. Führercharakters noch erhöht. Auf die stilistisch-sprachliche Einzelcharakterisierung der Personen hat der Dichter entsprechend der idealistischen Stilrichtung kein großes Gewicht gelegt. Mit Ausnahme von den französierten Gestalten und Hofer, der philosophiert und oft unbäuerisch wie ein Gebildeter spricht, reden alle Personen durchweg denselben Stil. Die Sprache des Volkes (chormäßig ohne Sprecher, nicht Einzelrufe ausstoßend wie z. B. „Das Testament, das Testament! in Shakespeares „Julius Cäsar“, sondern in Perioden redend) erscheint unwahr und gekünstelt.

Zu dem Liede der Rainer [1]), das uns mit der ortswahren Fröhlichkeit, mit dem heiteren Geiste des Volkes, mit der speziell älplerischen Liedgattung der Jodler und Schnaderhüpfle bekannt macht, gesellen sich noch andere mundartliche Sonderfarben („Die Burschen würden in der guten Schule ganz sakrisch lügen lernen . . . .“ S. 485, Dirnel, Maidel [2]), Anderl, Andre, Andres, Adjes, ob und nied der Ens u. a. m.), die eine reiche Zugabe bilden zu dem Gemälde der tirolischen Landschaft und ihrer Bewohner, das uns der Pinsel des Dichters geschenkt hat.

Die Liebe der Tiroler zur heimatlichen Scholle, die sie im Schweiße ihres Angesichtes durch jahrhundertelange Arbeit den Gebirgen abgerungen haben, die Liebe zum Althergebrachten, die Liebe zum angestammten Herrscherhause — in ihrem Herzen tief wie die Religion verwurzelt — wird gut veranschaulicht.

Im Zeitkolorit beschränkt sich der Dichter auf weniges; doch nur anscheinend, wenn man es tiefer beschaut, da ja das Zeitkolorit gerade im historischen Drama durch Handlung und Charaktere seinen besten Ausdruck findet. Als besondere Zugabe zum Zeitkolorit kann man ansehen, daß er die damals mehr gebräuchlichen Worte wie: Insurrektion, insurgieren, die Pestilenz, Kartätschenschuß, Pulver auf die Pfannen schütten, Gevatterschaft u. a. im Drama berücksichtigt.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß Immermann in diesem Drama im Vergleich zu den früheren mehr Gewicht auf das Kolorit gelegt hat, daß er die Landschaft und die Personen uns einigermaßen charakteristisch angedeutet hat. Gewiß bringt er, wie es doch für ein historisches Drama ganz selbstverständlich ist, Orte und Personen des Landes auf die Bühne, hat mit Geschick Sage und Volkstümliches eingeflochten, aber, daß das Bild des Kolorits vollkommen

[1]) Im „Trauerspiel“: Das Lied von der Gemse, S. 64 f.;
Im „Hofer“: Ein Paar Schnaderhüpfle (S. 512 f), wahrscheinlich sind es Bruchstücke aus Tiroler Nationalliedern.

[2]) Dirnel kann man zur Not so schreiben (siehe Schöpf, a. a. O. S. 82); Moidl = Maria; wollte Immermann ein Mädchen und keinen Eigennamen bezeichnen, so mußte er Madl schreiben (siehe Schöpf, a. a. O. S. 410 und 412).

wäre, kann man, wie schon teilweise berührt, nicht behaupten. [1]) Den eigentlichen Platz für das Lokalkolorit, kurze und gut wirkende Bühnen- und Personenanweisungen zu geben, hat er leider so gut wie unbeachtet gelassen. Das ist ein bekannter Mangel des idealistischen Dramas, den das realistische und besonders das naturalistische Drama bewußt und ausgiebig vermeiden. Es ist zu tadeln, daß wir im „Hofer", entgegen der Natürlichkeit: das Kolorit mit den Augen auf der Bühne zu schauen, es viel zu viel mit den Ohren aufnehmen müssen, d. h., daß wir das Kolorit fast nur aus dem Dialog und nicht aus Kostüm und Requisit aufnehmen. [2]) Die höchste Durchdringung des Lokalkolorits aber, gleichsam seine Krone — wie ich für das Zeitkolorit oben schon ausgeführt — ist allerdings der Freiheitskampf des geknechteten Volkes selber, der doch zum Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, zum urwüchsigen Tiroler Bergvolk paßt, wie zu keiner anderen Landschaft. Den hat Immermann gestaltet wie keiner vor ihm und noch niemand nach ihm.

Das Gesamtresultat der ästhetischen Untersuchung dieses Kunstwerks lautet folgendermaßen: Die Umarbeitung des „Trauerspiels in Tirol" zum „Andreas Hofer", das Ergebnis einer gewachsenen künstlerischen Reife, ist, abgesehen von der Kanzlerszene [3]), durch die straffere Linienführung der Handlung als erfolgreich zu bezeichnen. Das Gleiche gilt von der Verstärkung der Charakterkreise durch lebenswahre und bodenständige Züge zu poetischen, fest umrissenen Gestalten. Wenn auch der Ton nicht immer glücklich gewählt ist, so sind Stil und Sprache, obwohl für ein Freiheitsdrama wenig feurig, doch gerecht, wie auch durch die Lebendigkeit der Orts-Farben auf den Leser und Zuschauer herzenswarm zu wirken. Dagegen die dramatische Notwendigkeit, die Moti-

[1]) In dieser Schaffensperiode hatte der Dichter und seine Dichtung noch nicht die innige Beziehung zur Natur wie sie die späteren Werke aufweisen. Vgl. „Tiroler Stimmen" vom 27. 2. 1862 Nr 48 „dem Drama fehlt alle lokale Farbe".

[2]) An dieser Stelle verweise ich noch einmal auf die Bühnenbearbeitung von E. Feldhaus, der in den Bühnenanweisungen vorbildlich ist, so z. B. heißt es zum I. Aufzug: „Stube im Wirtshaus am Berge Isel. Klein. Niedrig. Holzgetäfelte Decke und Wände. Links und rechts vorn je eine Türe; die rechte (vom Schauspieler) führt ins Freie, die linke in andere Räume. Die ganze Hinterwand von niederen kleinsprossigen, eng aneinander schließenden Fenstern eingenommen. Einige Flügel stehen auf und lassen den in der Morgensonne leuchtenden Abhang des Isel (ständige Hauptdekoration aller Aufzüge) erkennen. An den Wänden rundlaufend, auch den runden Kachelofen umspannend, Bänke. Ein großer runder Tisch in einer Ecke. Eine Standuhr. Sonst kein Gegenstand, der auf ein Wirtshaus von heutiger Art schließen ließe — Es ist noch ganz früh."

[3]) die außerhalb des Dramas betrachtet aber gut angelegt und auch durchgeführt ist.

vierung vermißt man stellenweise, und eine wirklich feine und liebevolle Umweltschilderung hat der Dichter nur schwach zu geben verstanden. [1])

Meine Betrachtung aber gipfelt in der Feststellung: Der Immermannsche „Andreas Hofer" ist die bedeutendste dramatische Dichtung, in deren Mittelpunkt der Volksheld der Tiroler steht, aber wegen Fehlens der eigentlichen tragischen Schuld des Helden muß ich dem Drama den Charakter einer Tragödie aberkennen, wodurch jedoch dem Kunstwerk die hervorgehobenen Werte nicht geschmälert werden.

V.

Die Dichtung im Spiegel von Zeit und Nachwelt.

„Halte fest, was dir von allem übrig blieb.
Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!" [2])

Die Hauptfrage ist die Wertfrage bei einem Kunstwerk. Diese wird der Dichter niemals selbst stellen, weil sie einen objektiven Beobachter fordert. Darum einmal haben die Dichter sich nie oder doch höchst selten über den Wert ihrer eigenen Werke geäußert; diesen aber müssen wir nachsuchen, müssen prüfen, was anerkannte Kritiker über den Wert des Kunstwerks sagen. Es liegt nahe, zunächst einmal die Stimmen der Kritik aus der Zeit, in der das Werk [3]) entstanden ist, zu hören, dann das Urteil der jüngsten Literarhistoriker zu berücksichtigen, um abschließend ein eigenes objektives Werturteil fällen zu können.

„Eine lange Reihe von Rezensionen", sagt Putlitz [4]), „besprach das Stück bei seinem Erscheinen, aber keine erfaßte das Werk in seinem innersten Wesen. So wenig vaterländisches Gefühl zu finden, wie sie zeigten, das hatte Immermann vor Allem nicht erwartet! Einige gingen geradezu von absprechender Bosheit aus, andere zeugten von wohlwollender, aber schwächlicher, unbegeisterter Stimmung; am erfreulichsten

[1]) Anders dagegen versteht Heine in seinen „Reisebildern" Tirol und die Tiroler darzustellen, so z. B. sagt er: „Die Menschen steckten in ihren niedlichen, netten Häuschen, die über der Halde, an den schroffsten Abhängen und bis auf die Bergspitzen zerstreut liegen; niedliche, nette Häuschen, gewöhnlich mit einer langen, balkonartigen Galerie, und diese wieder mit Wäsche, Heiligenbildchen, Blumentöpfen und Mädchengesichtern ausgeschmückt. Auch hübsch bemalt sind diese Häuschen, meistens weiß und grün, als trügen sie ebenfalls die Tiroler Landestracht, grüne Hosenträger über dem weißen Hemde". H. Heine Werke, Leipzig, Reclam II. Bd. S. 229 f.

[2]) „Faust" II. 3. Akt Goethes Werke, Bibl. Inst. 5. Bd. S. 406.

[3]) Um nicht zu verwirren, mache ich im folgenden, wo es nicht unbedingt notwendig ist, keinen Unterschied zwischen den Kritiken der I. und II. Fassung, da doch beide Werke als **ein Drama** schlechthin wirken.

[4]) Putlitz, a. a. O. I. S. 155.

waren die, welche, ohne eigentlich urteilen zu wollen, ein aufrichtiges Gefühl der Freude und Dankbarkeit ungekünstelt zeigten. Die Privatmitteilungen, welche dem Dichter von vielen Seiten über das Trauerspiel zukamen, waren erquicklicher und umso erfreulicher, als sie zum großen Teil der begeisterte Ausdruck solcher waren, die bisher in keinen persönlichen Beziehungen zu ihm gestanden hatten." Diese Worte des ersten Immermann-Biographen kennzeichnen deutlich und wahrheitsgemäß die negative und positive Kritik und kündigen das doppelte Spiegelbild an, das ich von der Aufnahme und Beurteilung der Dichtung entwerfen will. Schon in einer Tageskritik des „Gesellschafter" [1]) wurde das „Trauerspiel in Tirol" abgelehnt, und zwar wurde als das „erste radikale Gebrechen der Stoff selbst" bezeichnet, Handlung und Charaktere stark bemängelt und die Versform des Dramas getadelt, da sie es von der Zeitwirklichkeit anders gewohnt waren. In der Hauptsache aber ist vom Kritiker Hofer als Gemütsmensch (vielleicht nach der Art des einfältigen deutschen Michel) aufgefaßt und empfunden; das Gemüt wird hier als „Prototyp einer vollkommenen deutschen Tragödie" bezeichnet. Das ist vielleicht dadurch zu erklären, daß man in jener Zeit mit dem Maße des „Wilhelm Tell" einen Freiheitshelden zu messen gewohnt war, und deshalb lehnten sie „Hofer" ab. Eine eingehende Besprechung des Trauerspiels findet sich in den „Jahrbüchern der Literatur". [2]) Wie der Kritiker im „Gesellschafter", fordert auch dieser bei der Dramatisierung eines Gegenwartsstoffes, daß der Dichter von jeder „leidenschaftlichen Verworrenheit seiner Zeit" frei sein müsse. Bei Immermann ist aber eine solche Verworrenheit, wie sie doch nur in einem übermäßigen Haß gegen den Erbfeind zu denken wäre, nicht zu finden, im Gegenteil schreibt er dem Gegner das feinere Heldentum zu, was ja dieser Kritiker selber schließlich verurteilt, indem er anführt, daß der Feind sich die „empörendsten Grausamkeiten selbst gegen Blödsinnige, Greise, Schwangere und Kinder" erlaubt hätte. Sodann spricht der Rezensent von der tragischen Wirkung, wie sie zu erreichen gewesen wäre, auf welchem Wege sie zu finden war, und erwähnt noch einige andere Partien des Stückes, „die vorzüglich ausgezeichnet zu werden verdienen". Zu diesen rechnet er zunächst die einleitenden Szenen, die mit der glücklichsten Berechnung angelegt und ausgeführt sind; wie denn überhaupt die beiden ersten Akte „durchgängig ein frisches, reges Leben haben". Dahin gehören auch nach seiner Meinung: die Szene Hofer unter vielem Volke (I. 8.), die Szene zwischen Baraguay und dem Vizekönig, „der eigentliche Stützpunkt der tragischen Anschauung des Stückes"; die Szene zwischen Ho-

---

[1]) Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Hg. von F. W. Gubitz, 12. Jahrg., Berlin, Januar 1828.

[2]) Jahrbücher der Literatur. Wien 1828. 41. Bd. S. 237—254.

fer und dem Vizekönig nennt er vorzüglich schön. Vor allem aber rühmt er Immermanns Sprache und sagt von ihr, daß sie eine eigentümliche Anmut besitze. „Es ist ein Beweis seines richtigen Taktes, daß er sie in der vorliegenden Dichtung gerade auf der Höhe gehalten hat, welche für dieselbe die angemessenste war.“ Ueber diese Kritik in den „Wiener Jahrbüchern“ sagte Heine [1]) in einem Brief aus Lüneburg (14.10.1826) an Immermann: „Obzwar nun diese mir zu hart, ja zuweilen höchst ungerecht dünkt und nichts weniger als mit meinen Ansichten über Sie zusammenstimmt, so enthält sie doch viel Gutes und Schönes und es freute mich, daß Sie doch wenigstens einmal ordentlich und großartig gewürdigt worden sind.“ Gegen die Auffassung, daß ein Dichter die Geschehnisse seiner Zeit nicht zum dramatischen Vorwurf nehmen soll, wendet sich Holtei [2]), wenn er sagt: „Der Gegenstand des Trauerspiels ist ein so würdiger und großartiger, er steht unserer Zeit, und unserem Leben und Gemüt so nah, daß schon dadurch unsere Empfänglichkeit dem Streben des Dichters willig entgegengeführt wird; und somit hat er sich bereits das erste, das Verdienst einer glücklichen Wahl in hohem Maße errungen. Hierdurch ist denn nun auch sogleich die Behandlung des historischen Stoffs gar wesentlich erleichtert, denn die Begebenheiten und Charaktere, die eine mitdurchlebte Zeit so nah an uns vorüberführte, begrüßen uns in dem Spiegel, den er uns vorhält, als nah befreundete geliebte Gestalten, deren in uns schlummernde Bilder der Dichter zum Bewußtsein bringt. Aber auch für eine spätere Nachwelt wird durch diesen Vorteil dem Kunstwerk sein Wert gesichert, denn Gestalten, die so unmittelbar aus dem wirklichen Leben gegriffen sind, tragen den Stempel der inneren Wahrheit und in ihm den kräftigsten Reiz für alle Zeiten unwandelbar in sich.“ Diese Besprechung Holteis könnte (wenn sie nicht früher erschienen wäre) gegen das Urteil in den „Wiener Jahrbüchern“ und im „Gesellschafter“ lauten. Man ersieht aus dieser Gegenüberstellung sehr deutlich, wie subjektiv auch damals alle Bewertung eines Kunstwerks eingestellt war. Als kritische Bemerkung Holteis über die Wertfrage sei hier noch angeführt: „Von der Seite der Charakteristik und der Darstellung der Begebenheiten und Verhältnisse im Einzelnen, so wie der Auffassung des welthistorischen Sinnes in deren gewähltem Stoffe müssen wir diesem Drama einen hohen Rang einräumen, und es enthält daher unserer Ansicht nach die Hauptelemente des dramatischen Lebens, die für seine Dauer und Wirkung bürgen. In der Anordnung und Entwicklung des Ganzen hingegen dürfte manches dem Eindruck weniger günstig sein; dies findet sich jedoch mehr oder weniger bei allen aus der Geschichte entnommenen Stoffen, und möchte daher wohl nicht zu vermeiden gewesen sein.“

---

[1]) H. Heines Briefwechsel. Herausgegeben von Friedrich Hirth, (München, Berlin 1914) I. Bd. S. 441 ff. (Heine läßt den Band der „Wiener Jahrbücher“ durch Campe an Immermann senden, da er ihn in einer preußischen Festung isoliert glaubt.)

[2]) Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Hg. v. K. v. Holtei, Berlin, Dezember 1827, 1. Bd. 3. Heft, S. 265—272.

Im „Berliner Conversationsblatt" [1]) wurde das Drama wie folgt angekündigt: „Ein neues Trauerspiel von Immermann erregt mit vollem Rechte die Teilnahme des deutschen Publikums. Er ist einer von den Wenigen, von denen das Vaterland seine Rechtfertigung gegen das eitle Geschwätz derjenigen hoffen darf, die schon den Untergang deutscher Kunst zu sehen glauben, weil sie in ihnen freilich untergegangen ist." — „Wir wollen es daher dem Dichter danken, daß er uns die nächste Wirklichkeit, in deren Banden wir noch teilweise gefangen sind, im Zauber poetischer Darstellung verschönt und verklärt hat." Objektiv werden die wertvollen Szenen hervorgehoben und die wertlosen herausgestellt, und dem Dichter wird der Vorwurf gemacht, daß er den Helden nicht nach Art der Antike (heldischer Kothurn) auf die Bühne bringt, wie etwa Schiller (Wallenstein) es wieder einführte; sondern: „Die Personen des vorliegenden Trauerspieles sind dagegen fast sämtlich gleiche Größen. Es ist kein mächtiger Gipfel da, der von den andern emporragte, an dessen Bestehen Alles gebunden ist, und mit dessen Sturz Alles zu Grunde geht. Unser Interesse wird geschwächt, da es sich zersplittern muß." — „Aber für alle diese mehr oder weniger untergeordneten Mängel werden wir durch eine höchst lebendige dramatische Farbengebung entschädigt. Es ist dem Dichter gelungen, uns bis ins Einzelne hinein ein wohlgetroffenes Portrait des Landes und seiner Bewohner aufzustellen." — „Aber alle diese einzelnen Trefflichkeiten in der Charakteristik, Haltung und Ausführung des Dramas wollen sich noch immer nicht zu einem großen Gemälde jener großen Zeit vereinigen. Der Grund davon scheint uns jedoch mehr in dem Stoffe selbst, als in der Behandlung des Dichters zu liegen." Hier verweise ich auch auf die lange, ruhige, klare und verständliche Kritik im „L'universel". [2]) Dazu äußert sich der Dichter selbst in einem Briefe [3]) vom 21. II. 1830 aus Düsseldorf an Beer: „Den herzlichsten Dank für das mitgeteilte Blatt des Universel. Das Urteil ist im Ganzen richtig, und ich habe mich gefreut, meine Gestalt einmal in der Meinung eines Ausländers bespiegelt zu sehen. Er gibt, wie mich dünkt, treffend das Gute und Schlechte des Stücks an. Das Gute besteht in der Lebensfrische des Einzelnen, das Schlechte in dem Mangel einer wenigstens äußerlich recht sichtbaren Subsumtion unter einer Hauptfigur. Es ist aber diesem Fehler, wie ich glaube, bei einer zweiten Redaktion abzuhelfen, denn Hofer wird gleich viel bedeutender dastehen, sobald manches subordinierte Motiv wegfällt. Daß der Fremde das Pathos der zweiten Hälfte des fünften Aktes verstanden hat, erfreut mich ungemein. Ich habe gerade diese Szene in der höchsten Erhebung, deren meine Seele fähig ist, geschrieben. Der Deutsche findet sie langweilig. Natürlich! Es handelt sie ja nur vom Vaterlande, und was ist dem Schafskopfe Hekuba? frage ich mit Hamlet. — Bei der Szene, worin Lefebre von

[1]) Berliner Conversations Blatt für Poesie, Literatur und Kritik. Redigiert von F. Förster und W. Häring, Berlin 1828. II. Jahrg Nr. 2, 4.

[2]) L'universel, Dimanche 13 décembre 1829. Littérature étrangère, La tragédie du Tyrol: poëme dramatique en cinq actes, par Charles Immermann, Hamburg.
Feuilleton de l'universel, 12 avril 1830. Littérature étrangère, Poésies de Charles Immermann, Stuttgart 1830.

[3]) M. Beer's Briefwechsel. Hg. v. E. v. Schenk, Leipzig 1837, S. 155 f.

Speckbacher dupiert wird, hat er unrecht, sie wirkt bei der Darstellung ohne allen Beischmack des Komischen; dem Herzoge bleibt, wenn er einigermaßen verständig gespielt wird, seine Heldenwürde in salvo. Uebrigens können Sie den Patriotismus der Franzosen mit der Nachricht beruhigen, daß die Boulevards de Vienne die Szene noch nicht benutzt haben."

Börne [1]), der in seinen dramaturgischen Blättern die hauptsächlichsten dramatischen Erscheinungen seiner Zeit kritisierte, urteilt zwei Jahre nach dem Erscheinen des „Trauerspiels in Tirol" ablehnend:

„Das Schauspiel hat keinen Kern, die Schale wickelt sich um nichts. Das Gemälde hat keinen Rahmen, was ist hier, was ist dort? Wo ist die Länge, die Breite, wo der Boden, wo die Luft? Es ist eine Seite aus der Weltgeschichte, die mitten im Satze beginnt und mitten im Satze aufhört. Vielleicht, daß uns die Bilder entschädigen für das, was ihrer Zusammenstellung, was dem Gemälde mangelt — betrachten wir sie. Hofer ist der Papa seines Volkes, ein guter Mann, aber schwach und abergläubisch. Er ist ein Teig für die Pfaffen, und die haben ihn ganz weich geknetet. Er hat Träume, und läßt sie sich von einem Pater auslegen. Wenn er schlagen soll, betet er, und wenn er geschlagen, weint er, statt den Sieg zu verfolgen."

Börne wie auch David Strauß [2]) haben sich nicht begnügt, mit dem Höllenstein ihrer Kritik alle wunden und schwachen Stellen am Leib des Immermannschen „Trauerspiels in Tirol" wegzubrennen, sie sahen das Geschöpf und jedes seinesgleichen von vorn herein als unheilbar an.

Immermann wurde sogar die Zielscheibe argen Spottes. August Graf von Platen-Hallermund [3]), der durch eine Xenie des Hofer-Dichters [4]) sich beleidigt gefühlt hatte, schrieb als Tendenzdrama großen Stils, als Verspottung auf „Cardenio und Celinde" und „Hofer", bezw. den ganzen Immermann im Jahre 1829 den „Romantischen Oedipus" [5]), worin er ihn mit den tollsten Ausdrücken (Nimmermann, der schwulstein-pöklerische Musensohn) bezeichnet und das Ro-

[1]) L. Börne, a. a. O. S. 131 (vgl. auch S. 133).

[2]) Strauß, Ges. Schriften 1876. II. 174 ff. (A. Bettelheim, gelegentlich einer Zeitungsbesprechung von Schönherrs „Volk in Not").

[3]) Aug. Graf v. Platen, Dramen und dramatischer Nachlaß, 2. Teil, Leipzig, 10. Bd. S. 92—176.

[4]) vgl. H. Heines Briefwechsel. a. a. O. S. 554 f.

[5]) vgl. „Blätter für Scherz und Ernst", Düsseldorf 1840, Nr. 80 Nekrolog von K. Schnaase: „'Trauerspiel in Tirol' ist unbezweifelt das bedeutendste seiner damaligen Dichtungen". Weiterhin wird auch die Kontroverse Platen-Immermann besprochen. Aus ihrer innersten Veranlagung nach sind es Gegensätze. Mit bitterem ungerechten Spott greift Platen Immermann im „Romantischen Oedipus" an. Immermann antwortet mit gleicher Münze (Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier, 1829), aber die Wunde, die ihm dadurch geschlagen war, heilte nicht so bald".
(Außerdem verweise ich noch auf den „Rheinisch-Westfälischen Anzeiger" 1827, auf die „Berlinischen Blätter für deutsche Frauen", 1829. 9. Bd. Heft 4. S. 252, allgem. Hofer Urteil und Platens Nachlaß, Bd. 2, S. 87 und 98).

mantische und Zufällige verhöhnte. Platen stellt ihn als den Hyperromantiker dar, und in einer langen Rede versendet er seine satirischen Pfeile:

„Du blickst herab verächtlich auf Gescheutere,
Als Pfuscher pfuschend, spielst Du noch den Kritikus;
— — — — — — — — — — —
Zwar wäre, Dich vernichten, eine kleine Tat;
Allein gesalbt zum Stellvertreter hab' ich Dich
Der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft,
Die auf dem Hackbrett Fieberträume phantasiert
Und unsere deutsche Heldensprache ganz entweiht;
Ja, gleichwie Nero wünscht' ich euch nur ein Gehirn,
Durch einen einzigen Witzeshieb zu spalten es,
Um aller Welt zu zeigen eine taube Nuß,
Mit ungenießbar'm Floskelmoder angefüllt.
Verstumme, schneide lieber Dir die Zunge weg,
Die längst zum Aergernisse dient Vernünftigen!
An Deiner Rechten haue Dir den Daumen ab,
Mitsamt dem Fingerpaare, das die Feder führt:
An Geist ein Krüppel, werde bald es körperlich!"

Er verhöhnt ihn als Kraftgenie, salbt ihn zum Stellvertreter der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft, richtet seinen Angriff besonders gegen die Engelszene, das Schwertmotiv, die Elsi-Episode [1]) und macht sich lustig über den Vers. Dann läßt er ihn selbst die Schwächen seines „Hofer" zum Ausdruck bringen [2]), läßt ihn in einen komischen

[1]) A. W. Schlegel verspottet auch diese Episode in einer kleinen Literaturkomödienszene: „Die Tiroler. Tragische Szene" (siehe S. 9, Anm. 4 m. Diss.).

[2]) Publikum. Doch schien mir ziemlich wahr zu sein, was Jener sprach.
Chor. Auch ich empfinde mannigfach mich umgestimmt;
Nur sprach er, dünkt mich, viel zu viel, und überdies
War dieser Mensch handfester noch, handgreiflicher
Als ein Tiroler Jäger aus dem Zillertal.
Nimmermann. Tirol? Wie wird mir! Jucken mich Tragödien?
Chor. Gib acht, er brütet wieder was Dramatisches!
Nimmermann. Der Himmel hangt voll Geigen, voll abscheulicher,
Fünffüßiger Jamben uns! O seht!
Publikum. Wie rüttelt ihn
Begeisterung! Wie scheint er außer sich zu sein!
Weswegen kratzt er aber auf dem Schädel sich?
Chor. In seinen Lorbeern nistet jenes kluge Tier,
Das wohl versteht zu schätzen einen Mann von Kopf.
Nimmermann. O mein Andreas Hofer, der erschossen wird!
Publikum. Erschossen? Nicht doch! Schone diesen Ehrenmann!
Nimmermann. Nicht lass' ich selbst erschießen ihn, ein Engel tut's:
Schon warf in eine Felsenschlucht das Mordgewehr,
Vom Kriege matt, der Bauerngeneral Tirols;
Ein Engel holt es aber aus der Schlucht zurück,
Und legt's dem Helden wiederum zur Seite hin,
Um ihn zu Grund zu richten. Vom Historischen
Abweichen darf ich nimmermehr!
Publikum. Der Engel soll
Zum Teufel gehn mit seiner Scheindienstfertigkeit!

Wahnsinn verfallen und vom Publikum ins deutsche Irrenhaus führen. Heine spricht in einem Briefe [1]) fürchterlich erbittert seine ganze innere Empörung über Platens „Romantischen Oedipus" aus, und das „Düsseldorfer Kreisblatt" vom 29. 8. 1840 schreibt: „Umso bedeutender ist das ‚Trauerspiel in Tyrol', als die deutsche Begeisterung des Dichters von der gehässigsten Parteisucht angefochten wurde, besonders durch den sich so unbescheiden auf den Marktplatz der Literatur vordrängenden Platen-Hallermünde, welcher in seinem Lustspiel ‚der romantische Oedipus' gegen ‚Nimmermann' auftrat. Als Gegenschrift erschien von Immermann, ‚der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier', eine literarische Tragödie, enthaltend Sonette und Trochäen, durch welche Schrift er ebenso derb, als Platens ungeschliffener Angriff es war, demselben antwortete." Objektiv beurteilt auch die „Literarische Zeitung" [2]) den Streit zwischen Platen und Immermann. Die Kritik Börnes und Platens zeigt bitter wenig Ver-

---

Nimmermann. Es ist ein Engel, den man auch weglassen kann,
Wie mir es vorschwebt darzutun im Vorbericht.
Publikum. Doch dünkt es mich entsetzlich, ohne Geld und Paß,
Verfolgt von Gassenjungen, durch die Welt zu ziehn,
Als weggelassener Engel eines Trauerspiels!
Nimmermann. Ich folge treu den respektiven Zeitungen
Damaliger Zeit, mich haltend an's Historische,
Beginnend, eurem Dichterling Horaz zu Trotz,
Mit Ledas Ei die Pustertaler Ilias.
Publikum. Doch werden dann behaupten unsre Kritiker,
Daß dir Erfindungsgabe ganz und gar gebricht,
Wenn lediglich den unverdauten Stoff du reichst;
Denn öfters hört' ich sagen über ein Trauerspiel,
Es wäre mit Begebenheiten vollgepfropft,
Doch ganz erfindungslos
Chor. Dann aber weißt Du nicht,
Was als Erfindung rühmen uns Romantiker:
Histörchen, Abenteuer, plattes Volksgewäsch,
statt folgerechten Gegenstands Entwickelung.
Nimmermann. Was seh' ich? Oder besser noch, was riech' ich da?
Es wehet aus Tirol mir ein verloderter
Papiergeruch! O wehe mir! Die Depeschen sind
Zu Staub verbrannt, an denen Hofers Leben hing!
Publikum. Was riecht er denn? Jetzt scheint er ganz verzückt zu sein.
Nimmermann. Treuloses Weib! Verrätst du deinen Ehemann,
Dem wandelbaren Franzosenoffizier zulieb?
Untreu verläßt auch dieser dich; doch kehrt er ein
In deine Hütte wiederum; du aber brennst
Ihm über'm Kopf das Haus zusammen, während er
Das Schreiben trägt in seiner Ficke Heiligtum!
Publikum. Jetzt scheint er mir verrückt zu sein!
Nimmermann. O schändliche
Depeschenmordbrandehebruchstirolerin!

[1]) Briefwechsel, a. a. O. Nr. 250.

[2]) „Sehen wir nur diese ersten Arbeiten an, so müssen wir es ganz in der Ordnung finden, daß Platen, der Formliebende und von Immermann gereizte Platen, eine Behandlung gegen ihn gerichtet hat, wie sie in dem ‚romantischen Oedipus' vorliegt. Die Vorwürfe, die der erzürnte Dichter hier dem ‚Romantiker' macht,

ständnis. In einem Briefe an seinen Bruder Ferdinand [1]) sagt Immermann einmal von sich bezüglich der Rezensionen: „Ich bin der Ochs, von dessen Blute sich noch manche Stechfliege nähren wird.“ Man kann es durchaus nicht gut heißen, wenn Kritiker, die doch selten wohl größer sind als die Dichter selbst, die sie kritisieren, diese mit einer Literaturkomödie verdammen oder mit einer kühnen Handbewegung in Grund und Boden verurteilen, ohne jedoch der strebenden Persönlichkeit gerecht zu werden. Das grenzt an „Kritikastertum“! Wie hoch dagegen sieht Immermann [2]) die Aufgabe des Kritikers an: „Ich schätze die Würde der echten Kritik sehr hoch, sie ist auch für den Dichter unschätzbar, denn indem sie ihm dunkle Schwächen seines Innern aufdeckt, bringt sie ihn in den Jahren, wo die höhere Kunststufe für ihn beginnen soll, dahin, nichts mehr zu versuchen, als was seinen Kräften gemäß ist.“ Auch Goedeke [3]) urteilt für mein Gefühl unbegreiflich hart über Immermanns Werke; vom „Hofer“ gesteht er in einer längeren Kritik zu, daß einige Szenen, reine Lustspielszenen, nicht zu tadeln sind und sagt: „Das Ganze mußte schon deshalb mißlingen, weil das Hauptgewicht dem Stoffe nach auf die Seite der Tiroler fallen mußte, der Auffassung nach aber auf Seite des ‚feineren Heldentums der Franzosen‘ gelegt war und dem nationalen Gefühle, das niemals parteilos sein kann, widerstrebte.“

muß die Kritik größtenteils bestätigen. Wenn Platen zum Beispiel von ‚Cardenio und Celinde‘ sagt, es sei die größte, mehr als ekelhafte Metzelung,

die je der fette Frosch Bombast in dunstigem
Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete,

so wird sich die ruhige Betrachtung zwar anders, aber doch nicht viel gelinder ausdrücken können. Dabei ist zu bemerken, daß, von den genannten Dramen aus, Cardenio und Celinde schon ein Fortschritt ist, ebenso wie das ‚Trauerspiel in Tyrol‘, das Platen am Schluß des romantischen Oedipus verspottet. Es findet sich in diesen Stücken schon eine gewisse Haltung, auch in der Behandlung der Verse, wie naturalistisch sie sich auch noch ausnehmen mögen. Auf der anderen Seite herrscht aber in dem letzteren zugleich eine gewisse Abgespanntheit und sentimentale Schwäche, die, in dieser Weise auch dem Dichter sonst nicht eigentümlich, namentlich bei Schilderung der mannhaften Tyroler lächerlich läßt und der Satyre Platen's neue Angriffspunkte bietet. Auch in der Verwerfung dieses ‚Trauerspiels in Tyrol‘ stimmen wir daher mit Platen überein. Wenn er aber in dem Dichter überhaupt nichts als Schwäche und Verkehrtheit sehen will, wenn er ihm alles Talent und damit auch alle Zukunft abspricht, so zeigt er sich hier als einseitiger literarischer Gegner, der die Gerechtigkeit vergessen hat. — Wir haben die doppelte Pflicht, den Mann nach seinen Bestrebungen und seinen Leistungen mit Gerechtigkeit und Liebe zu würdigen, und ihm in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Geistes den Ehrenplatz anzuweisen, der ihm gebührt. Die andere: das, was er durch so viele Versuche und Anstrengungen endlich errungen, zu verteidigen, und auf dem Weg, den er eingeschlagen, mit Entschiedenheit fortzugehen. Wenn es Immermann nicht vergönnt war, das zu werden, was er hätte werden können, so steht er doch in seinem Wollen und Tun als eine Gestalt da, welche den Industrie-Dichtern und poetischen Kannegießern des Tages zu tiefer Beschämung gereichen muß“ (Literar. Zeitung 1844, Nr. 86).

[1]) Vom 1. 5. 1834. (Nachlaß Immermanns im Goethe- und Schiller-Archiv Nr. 106).

[2]) Putlitz, a. a. O. I. S. 229.

[3]) Goedeke, a. a. O. S. 599.

Gutzkows Urteil, der an dem Dresdener Theater noch 1838 Immermanns Aufführung gab, zeugt von einer leichtsinnigen Kritik, und es ist kaum zu verstehen, wie er das Drama spöttisch als eine „Wiederholung von Tell“ bezeichnet, ohne zu bedenken, wie etwa auch Koch [1]) sagt: „Die Vergleichung zwischen dieser Dramatisierung des Freiheitskampfes der Tyroler mit Schillers Darstellung der Befreiung der Waldstätte wird sich jedem Leser von selbst aufdrängen. Allein so unleugbar die allgemeine Einwirkung des ‚Wilhelm Tell‘ auf den jüngeren Dichter ist, so entscheidend macht sich auch der ganze Gegensatz zwischen der idealisierenden Richtung des klassischen Dramatikers und des shakespearisierenden Romantikers, es versteht sich von selbst nicht zum Vorteil des Letzteren, geltend.“

Eine eingehende Kritik gibt auch Jul. Schmidt [2]) und sagt u. a.: „Vielleicht angeregt durch das Beispiel des Tell, hat Immermann eine große Menge lokaler Schilderungen zusammengehäuft, tiroler Volkslieder u. s. w., und die verschiedenartigsten Charaktere in dem Kampfe gegen die französische Unterdrückung vereinigt, aber seine zersetzende Reflexion verdirbt ihm das Spiel. Er hat über die tiefere Bedeutung des Kampfes zwischen dem gebildeten Kaiserreiche und der naturwüchsigen Volkskraft vielfach nachgedacht, und verfällt nun in den Fehler, dieses Nachdenken aus seiner eigenen Seele in die Seele der handelnden Person zu verlegen.“ Rud. Gottschall spricht 1854 in seiner Deutschen Nationalliteratur über Immermanns „Trauerspiel in Tyrol“ von „Armut an Feuer und Begeisterung“; die Gestalten seien bei „aller Schärfe der Konturen ohne lebendige Innerlichkeit“, sie bewegten sich mehr „in geistvoll reflektierender Weise, welche über historische Gegenstände nachgrübelt“. „Ein klarer Verstand regelt den Ausdruck mit Ruhe und Würde und läßt nur Sinnvolles und Angemessenes zum Vortrag kommen.“ Das klingt anerkennend und ablehnend zugleich. Hier sei auch der Stimme eines landeskundigen, eines gefeierten und gefürchteten Kritikers Raum gewährt. Fallmerayer, Geschichtsprofessor in München, Abgeordneter in Frankfurt, ein gebürtiger Tiroler, der 1809 nicht in der Kampffront stand, obgleich er dem Alter nach hätte dabei sein müssen, urteilt [3]) wie folgt: „Eine Episode aus der Gegenwart und zwar eine unglückliche, noch während alle Unzulänglichkeiten, Mängel und Schwächen der Hauptakteure im frischen Andenken der Mitlebenden haften, mit der Prätension eines antiken Kunstwerkes auf die Bühne zu bringen, war ein von Anbeginn verfehlter Kunstgedanke. Dieser verfehlte Kunstgedanke, nicht das mißlungene Freiheitsstreben des Tiroler Bauernvolkes an sich hat die britische Galle und den Spott eines Börne aufgeregt. ‚Dumm und schwach‘ mögen allerdings die

---

[1]) Koch-Werke, D. Nat. Lit. 159 Bd. I. 1. S. 127.

[2]) J Schmidt, Geschichte der deutschen Nationalliteratur im 19. Jahrhundert. Leipzig 1853, S. 440/41.

[3]) Jak. Phil. Fallmerayer, Ges. Werke, hgg. von G. M. Thomas, III. Bd. Kritische Versuche, Leipzig, Engelmann 1861, S. 294 (Besprechung von J. G. Mayr, der Mann aus Rinn und die Kriegsereignisse in Tirol 1809, Innsbruck 1851).

Tiroler der Immermann'schen Tragödie sein; aber die Tiroler der Wirklichkeit, die Tiroler des Schlachtengetümmels, die Tiroler, welche siegreiche und große Heeresabteilungen dreimal im Handgemenge überwunden haben und am Ende nur dem europäischen Verhängnis erlegen sind, diese Tiroler dumm und schwach zu nennen, wäre ein eigentümliches Wagestück . . ."

Es ist unverständlich, wie Eichendorff [1]) in dem Drama nur kühle Neutralität finden konnte. Er urteilt: „Dieselbe kühle Neutralität (wie im Kaiser Friedrich und in Cardenio und Celinde) herrscht auch in dem ‚Trauerspiel in Tirol', das aber in der Wirklichkeit wie auf der Bühne ohne Leidenschaft ganz undenkbar ist. Hier erscheint die Religiosität nur als eine sehr gleichgültige theatralische Dekoration, und die Bauern und französischen Generale philosophieren und debattieren so ruhig und verständig über den Krieg, daß man nicht recht begreift, warum sie eigentlich so ingrimmig aneinander geraten, oder warum sich zuletzt noch ein tröstender Engel zum Hofer herunterbemüht."

Freilich das Entsetzen der Wiener Regierungskreise über die poetische Darstellung des Tiroler Freiheitskampfes kann man sich erklären, da ja „jene Erhebung", wie Hassencamp [2]) sagt, „immerhin den Charakter einer ungesetzlichen Selbsthilfe getragen hatte und daher der Metternichschen Staatsweisheit verhaßt sein mußte". E. Schmidt [3]) sagt über Immermann: „Er erscheint im ‚Andreas Hofer' von Sentimentalität angehaucht, manchmal zu wortreich, ohne rechte innere Tragik und von vornherein durch Schillers ‚Tell' bedrängt, dessen Schweizer den künstlerischen Wettbewerb Tirols niederhalten." Teils wohlwollend, teils ablehnend, unterscheidend zwischen dem Buchdrama und dem Bühnendrama urteilt Salzer [4]): „Als Dichtung fesselt das Drama unbedingt, als Milieudrama muß man es gelten lassen, obschon man die Gestalt des Helden noch etwas schlichter und weniger wortreich wünschte, aber eine spezifisch-dramatische Entwicklung ist kaum vorhanden, wie denn Immermann überhaupt zu jenen Talenten in unserer Literatur gehört, die, ohne Dramatiker zu sein, nur durch die kräftige epische Anlage auf das Gebiet des Dramas gelockt werden."

Zahlreicher als die absprechenden sind die wohlwollenden Kritiken, doch ein Beweis, daß die Allgemeinaufnahme günstig war. Die eigene Generation, nah dem geschichtlichen Ereignis, noch näher der dramatischen Wiederbelebung, vertritt in anerkennender unparteiischer Weise ihre Ansicht. Die Begeisterung aller Tiroler, besonders der Führer und Mitkämpfer von 1809, kann man verstehen. Hormayr, der Generalintendant von Tirol, der die militärische und zivile Organisation

---

[1]) Eichendorff, Zur Geschichte des Dramas, 2. Aufl. Paderborn 1866, S. 168. (vergl. „Tiroler Stimmen" vom 27. 2. 1862, Nr. 48, s. S. 130 m. Diss.).

[2]) R. Hassencamp, Karl Immermann. Zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins 1897, 11. Bd. S. 9.

[3]) E. Schmidt, Charakteristiken, II. 2. Reihe, Berlin 1901, S. 290.

[4]) A. Salzer, Geschichte der deutschen Literatur, Wien, Verlag der Leo-Gesellschaft, III. Bd. S. 1636.

der Landesverteidigung in der Hand hatte und als erster Augenzeuge den geschichtlichen Vorgang genau kannte, spendete dem Drama hohes Lob [1]) und rühmt u. a.: „Wer selbst in Tyrol damals hochgestellt gewesen, mußte stellenweise aufschreien über die sprechende Portraitähnlichkeit der Haupt- und Nebenfiguren, wenn sie auch manchmal sehr veredelt und verschönert, wenn die zerstreuten Lichter nach optischen Regeln gesperrt, wenn auseinander liegende Begebenheiten zu gehörigem Effekt nach den Regeln der Theaterperspektive zusammengerückt sind, eine unbestreitbare Dichter-Lizenz. Kein Wunder, daß einige philisterhafte Pinsel an den argen geographischen und geschichtlichen Verstößen und in trauriger Ritterschaft für die Keuschheit der Tyrolerinnen an der unglücklichen Elsi Anstoß nehmen, wo doch selbst in dieser Fiktion (übrigens bloß in der Maschinerie) ein furchtbarer Scharfblick liegt."

Hier ist auch eine Stelle aus einem Brief Beers an Immermann [2]) an seinem Platze: „Sie werden wohl schon aus Zeitungen ersehen haben, daß eine der ‚geächteten verruchten Fackeln des Bauernaufruhrs', Joseph Hormayr aus Wien, hier ist. Ich habe Ihnen wohl auch gesagt, daß ich genau mit ihm bekannt bin, und schon den ersten Morgen nach meiner Ankunft besuchte er mich. Wie hat es mich gefreut, ihn voll der aufrichtigsten Bewunderung für Ihr ‚Trauerspiel in Tirol' zu finden! Der Augenzeuge, der Mitwirkende dieses Kampfes gestand, daß die Wahrheit der Gestalten Ihrer Tragödie ihn in das größte Staunen versetzt habe, er sagte — doch lesen Sie es selbst, was er für Sie und Ihr Werk empfindet. Ich konnte mir die Freude nicht versagen, der Bote dieses merkwürdigen Zeugnisses zu sein, und er kam mit der freudigsten Bereitwilligkeit dem Wunsche entgegen, den ich ihm äußerte, Ihnen nämlich selber zu schreiben, was er mir gesagt hatte. Zugleich hat er diesem Briefe das Blatt seines Archivs für Geschichte und Kunst beigefügt, in welchem er eine treffliche Kritik über Ihre Tragödie geschrieben hat. Ich denke Ihnen durch Brief und Kritik eine Freude zu bereiten."

Hormayr hat das Drama in Nr. 143 des von ihm in Wien 1809 bis 1828 herausgegebenen „Archivs für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" durch eine sehr günstige Kritik besprochen und äußert sich außerdem in einem Brief an Immermann [3]) (in dem er ihm für die Uebersendung seines Friedrich II. dankt) über das Trauerspiel wie folgt: „Ich kann nicht umhin, Ihnen aus vollem Herzen jene Bewunderung neuerlich auszudrücken, die ich schon über Ihr ‚Trauerspiel in Tyrol' empfunden habe, das als meisterhafte Behandlung eines modernen Stoffes, so lange leben wird, als irgendwo noch deutsch geredet und deutsch empfunden wird."

---

[1]) Hormayr, a. a. O. I. S. 131/32. Ich verweise noch auf Hormayr I. S. 127, 131 f. II. S. 413, 434, 438 f, 526 f.

[2]) M. Beer an Karl Immermann. München, den 21. Januar 1828 (M. Beers Briefwechsel, a. a. O. S. 23 f.).

[3]) Brief Hormayrs an Immermann aus München vom 22. Jänner 1829. Mitgeteilt bei Deetjen, Diss. S. 146 (Vgl. Putlitz a. a. O. I. S. 156).

Zahlreiche andere Privatbriefe an den Dichter enthalten schöne Worte der Anerkennung. Caroline Pichler[1]) äußert sich günstig in einem Briefe an Therese Huber über das Werk. Goethe[2]) erkennt Immermanns „originelles Streben“ an, betont aber, daß er noch etwas „Werdendes, Problematisches“ sei, erlaubt 1828 Apollonius von Maltiz Immermanns „Trauerspiel in Tirol“ zu senden, indem „der Name ihm alles Gute verspreche“, gibt wie aus einem Briefe Holteis aus Weimar an Immermann[3]) hervorgeht, seiner Freude darüber Ausdruck, daß Immermann in seinem phantastischen Suchen sich auf „Hofer“ konzentriert habe. Auf Holtei machte das Werk einen unwiderstehlichen Eindruck; er war von dem Stück sehr eingenommen, trotzdem er einiges tadelnswert fand. Immermann las in Düsseldorf bei schönstem Frühlingswetter Holtei seine Dichtung vor. Dieser war so entzückt darüber, daß er das Stück sogleich mit nach Berlin nahm und es dort vor mehreren hundert Personen rezitierte.[4]) Hierzu schreibt ein Berliner Korrespondent in der Dresdener Abendzeitung[5]): „Ein vortreffliches Werk bleibt noch zu erwähnen, welches aber nicht aufgeführt, sondern nur gelesen wurde. Herr Karl Immermann hat den unglücklichen ‚Andreas Hofer‘ zum Helden eines, mit zahlreichen Schönheiten ausgestatteten Trauerspiels gewählt, welches von Herrn von Holtei einer Versammlung von ungefähr 300 Personen vorgelesen wurde. Dieses Trauerspiel wird nicht nur in den österreichischen Staaten und besonders im Vaterlande des Helden mit Enthusiasmus aufgenommen werden, sondern selbes muß auch jeden Unbefangenen, der nicht zufällig den wackeren, aber durchaus unpoetischen Hofer persönlich gekannt hat, lebhaft ansprechen. Jenen, die ihn gekannt haben, wird es freilich etwas schwer, in dem Gebilde des Dichters den Sandwirt zu erkennen. Der Verfasser eines Aufsatzes in einer Berliner Zeitung, welcher behauptet, Hofer sei mit einem durchaus praktischen Blicke, und einer höchst gewandten Umsicht begabt gewesen, hat ihn zuverlässig weder gekannt, noch jemals gesehen, und begeht, indem er den Dichter tadelt, einen größeren Mißgriff, als der Dichter beging, da er ihn gerade so und nicht anders zeichnete. Sollte diese herrliche Dichtung einst im Druck erscheinen, so werde ich mir erlauben, etwas mehr darüber zu sagen; jetzt, da ich sie nur einmal lesen hörte, in einem gedrängt vollen Saale, bei

[1]) „Niemals habe ich ein Dichterwerk gelesen, das sich so ganz und gar an die Realität hielte (die Erscheinung des Engels ausgenommen, welche aber auch ohne alle Wirkung, ja verkehrt wirkend ist) und doch so ergreifend wäre. Es ist die Zeitung von 1809 — dramatisiert. Die Szenen, welche zwischen dem Vizekönig und Hofer oder anderen vorgehen, sind nach meinem Gefühle die schönsten, wie denn Eugene die einzig wahrhaft poetische Gestalt in dem Stücke ist“ (Jahrb. d. Grillparzer-Ges. Wien 1893, III. S. 346).

[2]) Gespräch mit Eckermann 1. XII. 1823, mit v. Müller und Riemer 6. VI. 1824.

[3]) Goethe- und Schiller-Archiv: Nachlaß 108. Brief Holteis vom 5. V. 1827 (vgl. auch Putlitz, a. a. O. I. S. 158. Boxberger, a. a. O. I. S. XXX.)

[4]) Ueber den Erfolg der Vorlesung Holteis in Berlin gibt uns ein Brief vom 14. VI. 1827 Kunde, den ich, wegen der objektiven Kritik mit Erlaubnis des Goethe- und Schillerarchivs am Schluß als Beigabe bringe.

[5]) Bote von und für Tirol und Vorarlberg 1827 S. 272.

der drückendsten Hitze, immer durch die Bewegung der erschöpften Zuhörer gestört, könnte mich ein Urteil auch zu Mißgriffen verleiten, und ich will weder dem hochverehrten Dichter, noch dem braven Hofer, bei dem ich so oft eingesprochen habe, Unrecht tun." Holtei selbst berichtet in seinen „vierzig Jahren„ [1]) über diesen Besuch bei Immermann, und, daß ihm aus dieser Immermannschen Schöpfung „die Töne eines deutschen Dichters unwiderstehlich zum Herzen drangen. Auch ist mir aus jenen schönen Frühlingstagen eine unvergängliche Vorliebe für das oft angefochtene ‚Trauerspiel in Tirol' geblieben". Aus einem Briefe Holteis an Immermann [2]) entnehme ich noch folgendes Urteil: „Außer Ihrem Hofer weiß ich in der letzten Zeit nichts, was mich so ergriffen hätte, obschon Struensee von einer gewissen Theaterabsichtlichkeit und selbst von großen Reminiszenzen nicht frei ist. Aber so geht es. Wer dem Genius folgt, der wird nicht gespielt — und wer gespielt werden will, muß große Opfer bringen". — „Es befremdet mich sehr, daß noch keine Bühne Anstalten zur Aufführung des Hofer gemacht hat. Und warum Hamburg nicht? — Dort ist man ja frei. Ewig schade, daß die dem Stücke notwendige Politik, es ebenso notwendig von München ausschließt. Dort wäre sein Boden. Der König von Bayern muß doch ein sehr edler Fürst sein."

Mit herzlicher Begeisterung gedenkt Heine, als er auf der Reise von München nach Genua Tirol durchquerte, des Hofer-Dichters Karl Immermann, dem die glücklichste Gestaltung von Andreas Hofer gelungen ist. Er ist des Lobes voll und preist ihn als einen „Adler im Deutschen Vaterlande, der aus der Fülle des Gemütes dasjenige, was er nie gesehen hat, der Wirklichkeit so ähnlich schafft. Am meisten ergötzte mich, daß das ‚Trauerspiel in Tirol' in Tirol verboten ist". [3]) Beide Fassungen sind in Tirol i. J. 1835 verboten worden. [4]) Trotz des Verbotes aber war Immermanns Werk in Tirol verbreitet, denn Johannes Schuler, Redakteur des „Tiroler Boten" und Landesarchivar erwähnt in seinem Brieftagebuch vom 15. 8. 1828 [5]) das Drama zum erstenmale und betont, daß er es ausgeliehen hat. Damals bestand ein Leseverein und alle Bücher Schulers sind in den maßgebenden Kreisen Tirols bekannt gewesen, natürlich auf geheimem Wege durch den Amtsredakteur. „Das Trauerspiel in Tirol dürfte wohl keinem, der sein Land und die Literatur liebt, ganz unbekannt geblieben sein." [6]) Bezeichnend ist auch, daß es unter

[1]) K. v. Holtei. Vierzig Jahre, Berlin 1844, IV. S. 371. Aus dieser Vorliebe ist der Titel von Holteis „Trauerspiel in Berlin" zu erklären.
[2]) vom 2. V. 1828. (Nachlaß im Goethe- und Schiller-Archiv).
[3]) H. Heine, sämtl. Werke Hgg. v. Fritz Strich. München 1925 II. Bd. Reisebilder, III. 3. Teil, Kap. VII. S. 291 (Vgl. auch Briefe von H. Heine, Bd. I, S. 361, Hamburg 1863).
[4]) Wie aus den Regesten des Tiroler Landes-Regierungs-Archivs hervorgeht. Die Akten selbst sind beim Brand des Justiz-Palastes in Wien am 15. 7. 1927 wie alle anderen Zensurakten aus Tirol mitverbrannt.
[5]) Privatbesitz des Univ.-Bibliothekars Dr. A. Dörrer, S. 12.
[6]) Bote von und für Tirol und Vorarlberg, 1835, S. 368.

den namhaften Tirolern, so z. Bsp. Josef Streiter [1]) einen Nachahmer gefunden hat.

Schuler, ein geistiger Führer in Tirol in den Jahren der Entstehung und Umarbeitung des Trauerspiels, verwirft [2]) nur die untirolischen Szenen [3]) findet dem Uebelstande der ziemlich träge sich fortschleppenden Exposition nicht abgeholfen und weist auf einige unbedeutende Unrichtigkeiten hin. Aber er urteilt objektiv über den Dichter und sein Werk, wenn er sagt [4]): „Immermann hat den Aufstand der Tiroler im Jahre 1809 von seiner edelsten Seite, wie es der Dichter soll, aufgefaßt, und die meisten historischen Charaktere in ihren Hauptzügen treu wiedergegeben. Und das ist wohl die Hauptsache! — Wir werden Immermann immer zum größten Dank verpflichtet sein müssen, daß er es über sich genommen, das Licht der Poesie auf diesen denkwürdigsten Abschnitt unserer Geschichte fallen zu lassen; und daß er es mit einem von wahrer Liebe erfüllten Gemüte getan hat, verpflichtet uns zu gleicher Liebe gegen den Dichter!"

Vielleicht die günstigste und mit gerechteste Kritik gibt der Jungdeutsche Wienbarg [5]), auf den ich schon mehrmals hingewiesen habe, „Karl Immermann hat uns in seiner Umarbeitung des Trauerspiels in Tyrol gezeigt, daß es von seiner Seite nur des festen Entschlusses bedarf, um einige Haupthindernisse zu besiegen, welche bisher der dramatischen Wirkung seiner Bühnenstücke in den Weg traten. Sein Andreas Hofer, Sandwirt von Passeyer, wird als ein neues Stück über die Bühne gehen, und, wenn auch nicht von Seiten des Stoffes — der bleibt einmal mehr jammervoll als tragisch — doch von Seiten der Behandlung sich eines allgemeinen ungeteilten Beifalls erfreuen."

Wohlwollend beurteilt auch eine Zeitungsstimme [6]) das Drama: „Im Andreas Hofer ist eine fast strenge geschichtliche Treue mit einer wahrhaft dichterischen Behandlung des Stoffes vereinigt; gründliche historische Vorstudien, wahrscheinlich an Ort und Stelle gemacht, sind überall sichtbar, ohne daß bei ihrer Verwendung die Hauptperson an poetischem Interesse im geringsten verliert. Hofers Charakter ist auf

---

[1]) In dem epischen Gedicht: „Die Schützenbraut". Joh. Schuler urteilt in einem Brief an Jos. Streiter (Brieftagebuch von April 1828 bis Juli 1831) vom 2. 4. 1829 wie folgt: „Den Stoff muß ich unglücklich gewählt nennen. Ein Mädchen, das sich auf ganz sinnliche Weise dem Feinde des Landes ergibt, ist immer widerlich, und keine Reue kann uns mit dieser unweiblichen Tat versöhnen. Zudem ist sie im Gedichte ganz nackt und bloß hingestellt, ohne alle mildernde Umstände, welche das Menschengefühl einigermaßen versöhnen könnten. Wie widrig spricht z. Bsp. die Inhaltsverwandte Episode im „Trauerspiel in Tirol" uns aus demselben Grunde an?"

[2]) Wie schon mitgeteilt S. 70 und 72.

[3]) Episode mit dem jungen Heinrich und eine Stelle im IV. Akt, wo Hofer beweist, daß die Tiroler mißtrauisch sind.

[4]) Bote von und für Tirol und Vorarlberg, 1835, S. 368.

[5]) L. Wienbarg im Aufsatz: „Carl Immermann und das neue Trauerspiel in Tyrol". Literarische und Kritische Blätter der Börsen-Halle Nr. 1014. Hamburg, den 9. III. 1835, S. 228.

[6]) Blätter f. Scherz und Ernst. Beil. z. Düss. Zeitung Nr. 38 vom 11. V. 1836.

Religion und Vaterlandsliebe basiert, in jeder Situation schimmern sie durch und motivieren selbst den Untergang des Helden. Jeder der übrigen Charaktere ist scharf und korrekt gezeichnet und mit Konsequenz durchgeführt. Zeit und Schauplatz der Handlung sind in bedeutsamen Zügen kräftig und wahr markiert, und in einzelnen Andeutungen ist das Wesen des Volkes, dem Hofer und seiner Eigentümlichkeit entsprossen, genügend und anschaulich hingestellt. Auch läßt uns der Dichter einen tiefen Blick in das Innere der Zeit werfen. Die Szene im III. Akt zwischen dem Kanzler und dem Legationsrat ist vortrefflich angelegt und durchgeführt. Sie hat uns am meisten angesprochen, nur ist nicht in Abrede zu stellen, daß der schöne Nimbus, in welchem uns Hofer erscheint, halb verschwindet; er wird dadurch ein Spiel kalter Politik, und die Teilnahme sinkt zum Mitleiden herab." [1])

Devrient spricht sich auch für den „Hofer" aus in einem Briefe an Immermann [2]), worin er ihn zu einem bürgerlichen Stücke ermuntert, „wenn wir doch ein Stück voll so wirklicher lebendiger Gestalten von Ihnen haben könnten, wie sie in Ihrem Hofer und im Münchhausen prangen, ich kann von dem Wunsche nicht los, es müßte wieder etwas Herrliches sein".

Putlitz [3]), der die erste erwähnenswerte Immermann-Biographie herausgab, die reichlich spät erschien, aber gerade richtig in der nationalen Begeisterung der 70er Jahre, nennt das Werk eine „deutsche Dichtung, auf die wir mit Recht stolz sein dürfen", und er faßt sein Urteil folgendermaßen zusammen: „Und mit diesem Gedichte setzte er seinem Namen das erste bleibende Denkmal in seiner Nation, denn die poetische Schönheit, in welcher das Gemüt des Dichters die Gestalt Hofers erfaßt und klar und kräftig dargestellt hat, wird allen Zeiten verständlich bleiben und immer wieder ihre reine Wirkung auf deutsche Herzen üben. Mag auch die Kritik die Fehler nicht übersehen, von denen das Drama keineswegs frei ist, mag manches Einzelne vergriffen sein, doch hält der Dichter die Fäden kräftig in seiner Hand, die sich zum schönen Ganzen schlingen, und hell und hoch klingt durch seinen Gesang der Strom der Poesie, der aus seiner erregten Brust quillt."

Auch Lindau [4]), der Herbst 1895 wie vorher Förster und Frey und später Feldhaus und Hillmann [5]) das zeitgemäße Immermann Trauerspiel wieder lebensfähig für die Bühne gestalten wollte, zollt dem Dichter höchste Anerkennung: „Beim wiederholten Lesen des ‚Trauerspiels in Tirol' habe ich immer den Eindruck empfangen, daß in diesem

[1]) Zwei allgemeine Urteile: 1. Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung, Okt. 1840: „In allen seinen Werken zeigt sich neben dem Feuer edler Begeisterung tiefe Liebe für das Gute und Wahre; seltener Reichtum der Phantasie, Eleganz der Form, außerordentliche Herrschaft über die Sprache"; 2. die Kölnische Zeitung 1842 schreibt: „Immermann steht seinem Geiste, seiner Richtung nach völlig auf der Woge der Zeit und hat die Bewegungen und Bestrebungen der modernsten Gegenwart tiefer und ernster erfaßt und begriffen, als die meisten seiner Zeitgenossen."

[2]) Goethe- und Schiller-Archiv: Nachlaß: 108 Brief aus Berlin vom 8. VIII. 1840.

[3]) Putlitz, a. a. O. I. S. 149.

[4]) Meyers Volksbücher, 1106/07, S. 4 (Bühnenbearbeitung von P. Lindau).

[5]) Siehe Seite 38 (Bühnenbearbeitungen).

Drama echte Schönheiten enthalten sind, die Immermann dazu berechtigen, unter den namhaften Dramatikern der nachklassischen Zeit eine bedeutendere Stelle einzunehmen."

Der Literarhistoriker Muncker [1]) erkennt rühmend an, daß der Dichter den Gegensatz „zwischen dem rohen Heldentum der Tiroler, ihrer Treue und ihrem Glauben und dem feinen Heldentum der Franzosen, ihrem Ehrbegriffe" vortrefflich herausgearbeitet habe und tadelt das Fehlen eines starken tragischen Motivs.

Geffcken, der schon früher darauf hingewiesen [2]), daß der vaterländische Gedanke den Dichter über sein bisheriges Können hinausgeführt und daß er mit diesem Drama zum erstenmale als nationaler Dichter in die Ferne gewirkt hätte, sagt mit Recht: „Dies Stück bedeutet den ersten Triumph jenes Gegenwartsinnes, der den Dichter so köstlich erfüllte. Die Bühnen mit ihren adligen Intendanten zeigten natürlich ob solch kühnem Vorgehen vornehme Befremdung. Aber der Dichter hatte seinen ersten bleibenden Erfolg errungen. Die Kunst der Dichtung ist noch gering, die Szenerie unmöglich, an Stelle der tiefsten Sprache des Gemütes klimpert auch wohl melodramatische Sentimentalität. Aber es fehlt jede Hymnologie, jede politische Tendenz; mit ganz unbefangen historischer Anschauung werden die Persönlichkeiten des großen Völkerdramas geschildert." [3])

Bühnenwirksam nennt auch der Kritiker in der „Modernen Kunst" (1896, S. 140) das Werk Immermanns. „Daß Andreas Hofer den Urtypus eines Volkshelden mit allen Vorzügen und Fehlern eines solchen darstellt, ist unbestreitbar. In seiner nach keinem Warum fragenden Kaisertreue, in seinem unerschütterlichen Vertrauen auf ein Fürstenwort liegt ein tieftragisches Element, dessen Passivität durch die Kampfesfreude des Bergbewohners ausgeglichen wird. Beide Momente treten in Immermanns Drama mächtig hervor. Die Kaisertreue in der wundersamen Szene mit dem Vizekönig, in der Andreas Hofer seine Liebe zu den Habsburgern rechtfertigt:

„So helf' mir Gott! Ich weiß dir nicht zu sagen,
Warum den Kaiser wir zu Wien verehren.
— — — — — — — — — —
Die Liebe liebt, weil sie die Liebe ist."

„Echt dramatisches Leben, ein Stück freudiger Rauflust herrscht dann in der Szene vor dem Wirtshause am Iselberge, in der sich der Sandwirt von den Gebrüdern Rainer Schnadahüpfl'n vorsingen läßt, während der Kampflärm immermehr heranwogt. Um dieser beiden Szenen willen allein wäre das Trauerspiel in Tirol zu den dramatischen Schätzen zu zählen, die unserer Bühne erhalten werden müssen."

In der „Tägl. Rundschau" vom 5. 8. 09 urteilt H. Freytag-Apolda: „Mag auch das Immermannsche Drama nicht durchaus den strengen Regeln der Kunst entsprechen, mag es mehr ein Nebeneinander wirk-

---

[1]) Fr. Muncker, Immermanns „Ausgewählte Werke", Cottas Bibl. d. Weltliteratur, Stuttgart 1898, 6 Bde (Vgl. auch A. Dreyer, a. a. O S. 463).

[2]) O. H. Geffcken, Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters, Hamburg, 1896, S. 27/28.

[3]) J. Geffcken, Karl Immermann. Eine psychologische Studie. Neue Jahrbücher für das klass. Altert., Geschichte u. deutsche Lit., Leipzig 1902, 9. S. 589.

samer Episoden wie eine einheitliche Handlung voll straffer Geschlossenheit bieten, eher eine dramatisierte Geschichte wie ein geschichtliches Drama: ein bedeutsames Monument, den Manen des treuen Kämpen errichtet, bleibt es doch. Der begabte Schriftsteller, der es in seinem „Oberhof" so trefflich verstanden hat, die westfälischen Bauern, mit ihren prächtigen Schulzen an der Spitze, in ihrer Eigenart zu schildern, nicht minder ist es ihm gelungen, uns jene Tiroler Bauern menschlich nahe zu rücken, obenan die Prachtgestalt ihres biederedlen ‚Oberkommandanten'."

Hier sei auch zwei Gegenwartskritiken Raum geschenkt. Die erste erschien gelegentlich der Neuaufführung im Düsseldorfer Stadttheater im Jahre 1915 im „Düsseldorfer General-Anzeiger" [1]): „Bedauerlich bleibt es, daß man Immermanns, 'Andreas Hofer', dem gewisse Mängel anhaften mögen, das aber seinem ganzen Aufbau und seinem Charakter nach ein urgesundes Drama ist, so sehr selten auf der deutschen Bühne begegnet." Die zweite erschien gelegentlich einer Besprechung der Immermannschen Hoferbearbeitung durch Feldhaus in der „Scene" [2]): „Immermanns Hoferdrama ist eine Bühnenschöpfung von herber Natürlichkeit. Die Gestalten der Führer sind groß gesehen, und trotz der Stilisierung sehr lebenswahr. Wie wir das heute noch empfinden, so haben es die Zeitgenossen dem Dichter versichert. Namentlich der Hofer in seiner Mischung aus bäuerlicher Kraft, schlichter Frömmigkeit und triebhaftem Führerwillen, der doch wiederum nicht ausreicht, um in Unglück und Not die Wege zu ebnen, ist groß gesehen und gehört zweifelsohne zu den dankbarsten Bühnengestalten. Auch der Speckbacher mit seiner ungebundenen wilden Tapferkeit, und der Pater Haspinger sind Theaterfiguren, den besten des ‚Tell' verwandt. Wie denn überhaupt der Hofer Immermanns einige Parallelen mit Schillers Schweizerdrama erlaubt, ohne daß freilich das Werk den gelegentlichen Vorwurf verdient, daß es sich bei ihm um Nachbildung handle."

Die Kritiker der modernen Gegenwart, die die Dinge in weitestem Abstand erblicken, stimmen in ihrer Gesamtauffassung grundsätzlich überein.

Deetjen [3]), neben Boxberger, Koch und Maync der verdiente Herausgeber der Werke Immermanns, faßt sein Endurteil über den „Hofer" in die Worte: „Immermann hat mit seinem Hoferdrama ‚kein Trauerspiel im höchsten Sinne' geschaffen, wie Adolf Stahr mit Recht betont hat; denn es fehlt ihm die ursprüngliche dramatische Kraft, und obenein widerstrebte der mehr epische Stoff der dramatischen Bearbeitung, an der auch andere scheiterten, aber schon allein um seines vaterländisch-geschichtlichen Gehaltes willen hätte das Werk eine allgemeinere Wertschätzung verdient."

Maync [4]), der Verfasser der besten Biographie Immermanns, auf den ich schon Bezug genommen habe, spricht sich, ohne den Tadel, wo er hingehört, zu vergessen, doch sehr günstig über das Trauerspiel aus:

[1]) Düsseldorfer General-Anzeiger. Jahrg. 40, Nr. 400, v. 3. 9. 1915.
[2]) Die Scene Blätter für Bühnenkunst. 7. Jahrg. Januar 1917, Heft 1 S. 7.
[3]) Deetjen-Werke, S. 15/16 (Bong u. Co. 6. Teil).
[4]) Maync, a. a. O. S. 182/83.

„Für sein Bestreben, neueste Vergangenheit dichterisch und zwar in der Hauptsache mit realistischen Kunstmitteln abzuspiegeln, verdient er Achtung und Anerkennung, und sein Werk berührt nicht nur durch seine vaterländische Wärme sympathisch, sondern zeigt, wenn es auch als Ganzes mehr Rührung als tragische Ergriffenheit auslöst, doch in einzelnen Szenen wirklich dramatisches Leben und frische Gegenständlichkeit. — Sein Hofer ist, wenn auch nicht als dramatischer, so doch als menschlich-dichterischer Charakter hohen Lobes wert.“ [1])

Diese Stimmen der Kritik aus feindlichem und freundlichem Lager lassen erkennen, daß das Werturteil über den „Hofer“ — der bewundert viel und viel gescholten — umstritten ist. Unsere Pflicht aber ist, dem Dichter und seinem Werke gerecht zu werden, über Kleinlichkeiten hinwegzusehen und das große Ganze im Auge zu haben. Die Dichtung ist, wie im Kapitel IV 2. gezeigt, zwar von Mängeln nicht frei und verdient somit keine uneingeschränkte Anerkennung. Neben den allgemein bekannten Schwächen der dramatischen Werke Immermanns hat das Stück noch Schattenseiten, unter denen hier noch einmal zusammenfassend der schlecht herausgearbeitete Konflikt, der keine wirkliche Lösung findet, das unmittelbare Neben- und Nacheinanderstellen von Augenblicksszenen größter seelischer und tiefinnerlich sein sollender Stimmungen und solcher, rührseligster, lächerlicher Sentimentalität zu nennen sind. Das liegt wesentlich im Stoff und im Dichter begründet. Die Schwierigkeiten in der wahrhaft fruchtbaren dramatischen Behandlung des Hofer-Stoffes, die Strauß [2]), Hebbel [3]), Keller [4]) und Deetjen [5]) betonten, sind auch von O. Ludwig empfunden worden. Der rein epische Stoff der weltgeschichtlichen Gegenwart, der noch keine Entwicklung hinter sich hatte, stellte der dramatischen Erfas-

[1]) Hier verweise ich noch auf Rüger (H. Rüger, Immermanns Humor, Elberfeld 1922, S. 43), der die II. Fassung wegen der Kürzung und Anpassung an den Volkscharakter als einen Fortschritt bezeichnet und den frischeren Zug hervorhebt, der im „Andreas Hofer“ weht.

[2]) D. Fr. Strauß hat den Grundfehler gut hervorgehoben: „Darin nämlich, daß der Tiroler Aufstand ein für sich unverständliches Geschichtsfragment ist, seine Helden den Zusammenhang des Handelns, in den sie eingreifen, nicht übersehen, mithin auch ihr Schicksal nicht in sich selbst tragen, das sich vielmehr außerhalb ihres Kreises entscheidet und sie von außen her erdrückt.“

[3]) Hebbel spricht dem Stoff eine erhebende, verklärende Wirkung ab, da er sich in zu naiven, primitiven Gemütern, in einer beschränkten Sphäre abspiele. (Aber die Gärtnersche Behandlung des Stoffes reicht nach Hebbels Meinung bis ins Tragische).

[4]) G. Keller äußert sich in einem Brief an Hettner über den Stoff im Hinblick auf Auerbachs Intention. Dagegen sagt E. Isolani in der „Deutschen Bühne“ vom 25. 2. 1910: „Andreas Hofer, der kaisertreue Volksheld der Tiroler, der ein Opfer seines Optimismus geworden ist, war zweifellos ein Mann, wie ihn sich die Tragödiendichter nicht besser wünschen konnten, denn, gleich Schill, ist er nicht ganz ohne eigenes Verschulden in seine Lage gekommen. Aber ebenso wie von den zahlreichen Schill-Dramen sich keines dauernd auf der Bühne erhielt, ist auch Andreas Hofer, so oft er über die Bühnen schritt, bald wieder verschwunden von den weltbedeutenden Brettern.“

[5]) Deetjen-Werke, 6. Bd. S. 15.

sung allzu große Hindernisse in den Weg, und Hofer ist zum Helden einer eigentlichen Tragödie keine geeignete Persönlichkeit, denn, so hebt auch Dörrer [1]) hervor, „die Erhebung Tirols zerfällt ja in so und so viele Perioden und Episoden und Andreas Hofer ist nicht die Persönlichkeit, die die ganze Erhebung überragt. Aber selbst wenn wir Hofer die führende Rolle gönnten, besäßen wir zu einer Tragödie doch nur den IV. und V. Akt". Nur ein wirklicher Dramatiker könnte diesen Stoff poetisch gestalten. Immermann hat sich durch sein Werk nicht von einer seelischen Not befreit, Hofer hat kein Blut von Immermann, der Stoff ist kein innerliches Selbsterlebnis des Dichters. Es ist dem ehrlichen Vaterlandsfreund und Mitkämpfer der Befreiungskriege nicht gelungen, aus der Begeisterung des Patrioten den Quell einer großen poetischen Tat zu schlagen. Ihm fehlte der dramatische Nerv und das dramatische Feuer, und seinem bedeutendsten Bühnenwerke fehlt das dramatische Herz. Wienbarg [2]), der über Immermann als tragischen Volksdichter den Stab bricht, sagt: „Es geht ihm ab der tiefe tragische Geist der Volksdichtung, ohne den kein Dramatiker zum Tragiker sich aufschwingt." Sein „Hofer" ist kein Akt einer lebendigen Zeugung, ist eine nicht völlig geglückte Schöpfung, ist ein Werk von zweifellos dramatischer Kraft, aber es mangelt dem Werk an einer eigentlich elementaren Wucht und Schlagkraft und packender Kontrastwirkung, die dem historischen Geschehen angepaßt wären. Was Immermann hätte darstellen könen, zeigen Schillers „Wallenstein" und Kleists „Hermannsschlacht". Wesensverwandte Stoffe, aber wesensverschiedene Dichter! Das Immermannsche Drama will eine Aufforderung zur Tat sein; es kommt aus einem Herzen, das die trostlose Lage des deutschen Dramas und seiner Bühne in damaliger Zeit zu tief empfindet, das aber — und hier ist der entscheidende Punkt — infolge des Fehlens des inneren Erlebnisses keine endgültige Lösung zu finden vermag. Das Gebot: Liebe deine Heimat, steht sichtbar und unsichtbar über dem Ganzen. Man kann nicht verlangen, daß man dem Drama ohne weiteres zustimmt, daß der Theaterbesucher für diese Kunst ohne weiteres Verständnis haben kann, doch sollte man erwarten, daß er wenigstens fühlt, wieviel Ursprüngliches und im Kern doch sehr gesunde Schöpferkraft in ihm steckt. Das Drama reicht nicht an Schillers Freiheitsdrama heran, für die geistige Weiterentwicklung des Theaters und des Publikums aber bedeutet es unendlich mehr.

Wenn schon das Herz des Künstlers grundlegend für die Beurteilung in Frage kommt, so liegt die Bedeutung des Dramas auch darin, daß Immermann in einer freiheitshungrigen Zeit einen solchen freiheitsgewaltigen Stoff und dazu noch aus der Gegenwart genial erfaßte

[1]) A. Dörrer, Andreas Hofer auf der Bühne, Brixen 1912, S. 12/13.
[2]) L. Wienbarg, a. a. O. S. 228.

und vorsetzte. Hier, so scheint mir, liegen auch die Voraussetzungen, unter denen das Werk als einziges Trauerspiel des Dichters gelegentlich heute noch — wie ich im Kap. VI. nachweisen werde — über die Bretter rollt. Solch einen gerechten Standpunkt scheint mir am besten Koch [1]) einzunehmen, dem ich mich in meinem Endurteil anschließe:

„Das ‚Trauerspiel in Tirol' erscheint — als ein bedeutender Versuch, ein wirklich das Volk ergreifendes vaterländisches Geschichtsdrama zu schaffen, ein Versuch, den wir in der Ausführung nicht als geglückt rühmen können, den nicht zu vergessen jedoch die Pflicht der Literaturgeschichte ist."

VI.

Die Bühnengeschichte des „Hofer". [2])

> „Unsere Verhältnisse sind sonderbarer und gemischter Natur, unsere Erinnerungen so getrübt und unrein, daß eine Dichtung, in der das Vaterland, wie wir es nicht besitzen, der leidende Held ist, keine Aussicht haben konnte, bis zu den Brettern durchzudringen oder auf denselben etwas Anderes als ein schläfriges Mißbehagen zu erregen." [3])

Ein Drama wird seiner Bestimmung nur dann gerecht, wenn es auf der Bühne lebt. Die dazu notwendige ihm innewohnende Lebenskraft ersehen wir daran, wie sich sein Leben und seine Lebensdauer auf den Brettern, die die Welt bedeuten, gestaltet haben. Darum halten wir es für notwendig, zum Schluß auch einen Blick auf die Bühnengeschichte des „Hofer" zu werfen. „Wenn man bedenkt", sagt Putlitz [4]), „wie nahe damals noch die Ereignisse lagen, welche das Trauerspiel in Tyrol behandelt, wie Viele der Handelnden den Mitlebenden bekannt gewesen waren, wie einige derselben sogar noch unter ihnen weilten, so begreift man, daß ein gewisses Staunen zu den ersten Eindrücken gehörte, welche bei dem Erscheinen des Dramas hervortraten, und daß es an Zweifeln und Bedenken der Frage gegenüber nicht fehlte, ob sich dasselbe für die Darstellung eignen werde?" Auch bei diesem Drama hat Immermann an ein Leben auf der Bühne gedacht, das geht hervor aus Briefen an den Generalintendanten Graf von Redern: „Ich habe immer gewünscht, daß die Bühne von meinen dramatischen

[1]) Koch-Werke, a. a. O. S. 127.

[2]) Durch eine Umfrage an die Bühnen ist es mir möglich geworden, die Hofer-Aufführungen festzustellen, ohne Vollständigkeit erreicht zu haben, da viele Theater keine Archive haben.

[3]) Hempel, a. a. O. Bd. 16, S. 472 (Vorrede zum 1. Bde seiner Schriften. Düsseldorf 1835).

[4]) Putlitz, a. a. O. I. S. 150.

Arbeiten Notiz nehmen möge" [1]) — „Schauspiele, für den Druck und die Lektüre zu verfassen, dazu ist alle und jede Lust in mir völlig erstorben" [2]); und die klaren Worte in der Vorrede [3]) und die Aufführungs-Variante [4]) beweisen zur Genüge, daß er für die lebende Bühne geschrieben hat. Ja, er erklärte sich in Liebe und Achtung vor seinem eigenen Werke sogar bereit, die erste Fassung zu einem Bühnenauszug zusammen zu streichen. [5]) Großen Schmerz mußte es darum dem Dichterherzen bereiten, daß die Bühnen mit ihren zumeist adligen Intendanten vornehme Zurückhaltung zeigten. Die erste Bühne, der Immermann sein Trauerspiel sandte, das kgl. Theater in Berlin, lehnte es ab; Graf Brühl verweigerte die Darstellung. Umso erfreulicher war es für Immermann, als Anfang des Jahres 1829 die Düsseldorfer Theatergesellschaft ihn aufforderte, ihr den „Hofer" einzustudieren. Dies bedeutete die Brücke zu seiner späteren Direktionstätigkeit. Die Art und Weise, wie er die Sache anfaßte, schildert er selbst in folgendem:

„Was die Aufführung des Hofer betrifft, so faßte ich gleich, sobald ich die Aufforderung erhielt, die Ansicht von der Sache, daß es offenbar dem hiesigen Theater zur Ehre gereicht, wenn hier zuerst die Darstellung des Gedichtes geschieht. Ein ehrenvoller Entschluß verdient aber, daß man ihn mit der Tat anerkenne, und so habe ich mich mit Lust und Eifer der Mühe des Einstudierens unterzogen. Ich hoffe, die Früchte davon zu erblicken. Es ist natürlich, daß dieses Stück, besonders in den stark besetzten Szenen, hier nicht vollkommen gegeben werden kann, ich habe daher mein Augenmerk vorzüglich auf das Spiel des Hauptcharakters und auf die Szene gerichtet, woraus, wenn ich so sagen darf, das geistige Auge der Dichtung blickt, und da fleckt's sichtlich. Hofer spielt meistens gut, in einigen Szenen und gerade in den Hauptsachen vortrefflich, der Vizekönig und Baraguay machen ihre schwierigen Sachen, wie aus der Pistole geschossen und Elsi heult auf inständiges Flehen von meiner Seite weniger als sonst. Ich kann die bescheidene Bereitwilligkeit der Leute, Alles anzunehmen, was ich ihnen sage, nicht genug loben, und so bin ich denn von meiner Seite auch wieder gefällig und habe z. B. dem Herzog von Danzig, der mit stärkerem Effekt abzugehen wünschte, noch einige ganz vortreffliche Knallverse geschrieben. — Und so sitze ich denn auf dem Theater, wie Vater Märten unter seinen Kindern oder wie Andreas Hofer unter seinen Tyrolern. Freilich kann bei der Darstellung wieder Alles zusammenbrechen, bei einer Gesellschaft, der es denn doch sehr an einem eigentlichen Fonds von Schule und Bildung fehlt." [6])

---

[1]) Vom 19. 2. 29. Goethe- und Schiller-Archiv: Nachlaß 108.
[2]) Vom 16. 9. 37. „ „ „ „ „ „
[3]) Hempel, a. a. O. Bd. 16, S. 472.
[4]) Hempel, a. a. O. Bd. 17, S. 148; sie schlägt Abänderung für die Darstellung vor in: I. 7. und 10.; II. 4; IV. 5. und 10; V. 5.
[5]) Hempel, a. a. O. Bd. 17, S. 12.
[6]) Putlitz, a. a. O. I. S. 202 (vgl. R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 207/08), Hempel I. Bd. S. XXXVIII.

Zweimal hat der Dichter sein Drama in der ersten wie in der zweiten Fassung für die Düsseldorfer Bühne einstudiert und jubelnde Huldigung erfahren. So erlebte das Trauerspiel am 3. I. 1829 [1]) in Düsseldorf unter der Direktion Derossi Wolff und Immermanns persönlicher Leitung seine Uraufführung und wurde daselbst am 12. IV. 1829 wiederholt. Hierüber berichtet der Dichter selbst in einem Brief an Beer vom 16. April [2]): „Der Held fand einen tüchtigen Repräsentanten, das Uebrige war meistens Karikatur meines Gedichts. Dennoch war die Wirkung eine energische, und ich gewann nur erst durch diese mangelhafte Darstellung die Beruhigung, daß mir ein wirklich dramatisches Werk gelungen sei. Lesen Sie aus diesen Zeilen keinen Hochmut heraus; bei der Insolenz der deutschen Bühne gegen mich ist ja das Bewußtsein das Einzige, woran ich mich aufrichten kann." Der Erfolg war gut und die Aufführung machte ihn schnell bekannt. Ueber die Darstellung selber berichtet uns Putlitz [3]): „Nur das Spiel Hofers genügte bei der Darstellung Immermanns Wünschen, dennoch war die Wirkung bei der zweimaligen Aufführung des Stückes eine energische und gab dem Dichter die Beruhigung, daß ihm ein wirklich dramatisches Werk gelungen sei; ein Bewußtsein, an dem er sich aufrichten konnte, mancher Unbill der deutschen Bühne gegenüber."

Noch in demselben Jahre wurde das Stück in Hannover [4]) am 21. September aufgeführt; dann folgte Hamburg am 16. Nov., 19. Nov. und 28. Nov. 1829 [5]) unter dem Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schmidt, einstudiert von E. Devrient. Das Stück wurde mit wenig Wärme aufgenommen und scheint dann vom Repertoire abgesetzt zu sein; eine sehr abfällige Kritik in den „Originalien" [6]) schließt auch mit den Worten: „. . . . das Stück fand im Ganzen keinen Beifall und wird schon nach einigen Darstellungen von unserm Repertoire verschwinden." Dagegen spricht sich Heine [7]) brieflich anerkennend über die Aufführung aus: „Guten Morgen, lieber Immermann! Ich habe Ihnen nichts zu sagen, als was die ganze Welt hier weiß, nämlich, daß gestern Abend Ihr ‚Trauerspiel' bei gut besetztem Hause und gutem Spiel, mit dem würdigsten Beifall aufgenommen wurde. Zum erstenmal seit sechs Monaten war ich wieder im Theater, in Gesellschaft lieber Damen, deren Lippen allerliebst aussahen, als sie das Lob Immermanns aussprachen."

---

[1]) Nach Mitteilung des Stadttheaters Düsseldorf. Deetjen stellt die Aufführung am 8. I. 29 fest (Deetjen-Werke, 6. Bd. S. 373.).

[2]) M. Beers Briefwechsel, a. a O. S. 72.

[3]) Putlitz, a. a. O. I. S. 203.

[4]) Erst mit dem Erscheinen der „Posaune" 1831 beschäftigt sich die Hannoversche Presse mit dem Theater, weshalb die damaligen Zeitungen keine Besprechung jener Aufführung bringen. Der „Hannoversche Anzeiger" (1829, S. 1939) und die „Hannoverschen Nachrichten" (1829. S. 344) bringen nur eine Voranzeige der Aufführung in gleichen Worten: Theater-Nachricht, Montag, den 21. zum Erstenmal: Das Trauerspiel in Tirol. Dramatisches Gemälde in 5 Aufzügen von K. Immermann.

[5]) Vgl. Hamburger „Freischütz" 1829, Nr. 48.

[6]) Originalien, Jahrg. 1829, Nr. 141, S. 1127.

[7]) H. Heines Briefwechsel, a. a. O. Nr. 243, S. 554.

In einem anderen Briefe sagt Heine [1]): „Wie es hier mit Ihrem Hofer gegangen, kann ich nicht begreifen. Den 5ten Akt ausgenommen, ist das Stück mit großem Beifall gesehen worden. — Glauben Sie nur nicht den Korrespondenten in den Blättern, die alle gegen das Stück sind, ihm Poesie genug zuschreiben, aber eben deshalb behaupten, es sei nicht für die Bühne. Lebrun, den ich zufällig sprach, sagt auch, das Stück habe nicht mißfallen, im Gegenteil. So auch Zimmermann hat nur von Beifall gehört. Es ist läppisch, von solchem Parterre-Geklätsche zu sprechen Ich verachte das ganze Theater." Heines Urteil über die Aufführung in Hamburg ist dann auch in einem Briefe Immermanns an Beer [2]) zu lesen: „Auch von Heine kam nach der Aufführung des ‚Hofer' in Hamburg ein Brief hier an. Mit dem Hofer ist es ganz passabel gegangen. Bis zum fünften Akte sogar sehr gut, der fünfte hat am wenigsten gefaßt." Wenn Isolani [3]), dem übrigens die Düsseldorfer Uraufführung unbekannt geblieben ist, sagt, die Aufführung hätte gar keinen Erfolg gehabt, so ist das zum mindesten ein hartes Urteil.

Von 1829 bis 1834 wurde das Trauerspiel nirgendwo aufgeführt, und durch die neue Form des „Andreas Hofer" versperrte er selbst — worauf schon Geffcken [4]) hingewiesen — „seinem Stück, welches bisher nur in Tirol selbst von der Regierung verboten gewesen [5]), den Weg über fast alle deutschen Bühnen, dennoch wollte er es nur in dieser Gestalt geben lassen, und wenigstens in Düsseldorf [6]) kam es so zur Darstellung". Am 26. IV. 1834 erlebte der „Hofer" in Düsseldorf von der Derossischen Schauspielertruppe unter des Dichters Leitung die Uraufführung. Zu dieser Vorstellung hatte, wie Koch [7]) berichtet, „Schirmer die Farbenskizze [8]) eines Tiroler Prospektus geliefert, Mendelssohn ein Lied nach einer Tiroler Volksmelodie und einen Franzosenmarsch komponiert. Immermann erfreute sich an der frischen Gestalt und dem wirklich fortschreitenden Leben des Stückes, das viel Wirkung im Publikum hervorbrachte". Der Dichter selbst äußert sich in einem Briefe an seinen Bruder Ferdinand vom 1. V. 1834 [9]) wie folgt: „Hofer am vorigen Sonnabend, den 26. April, gegeben worden. Ein ganz tüchtiger Schauspieler aus Karlsruhe Weymar (unser Landsmann)

---

[1]) H. Heines Briefwechsel, a. a. O. I. Bd. Nr. 250, S. 560 f.

[2]) M. Beers Briefwechsel, a. a. O. S. 120.

[3]) Deutsche Bühne vom 25. II. 1910.

[4]) Gedächtnisschrift, a. a. O. S. 27.

[5]) Siehe Seite 117.

[6]) Das Repertoire der Düsseldorfer Bühne vom 28. Oktober 1834 bis zum 31. März 1837 (Archiv 129) verzeichnet unter XXV. von Immermann:

1. Alexis I	4. Tartüffe in Deutschland
2. Alexis II	5. Die schelmische Gräfin
3. Andreas Hofer	6. Die Nachbarn.

[7]) Koch-Werke, a. a. O. S. 126.

[8]) C. de Rossi hat 4 Illustrationen zum Hofer geliefert, betitelt: Das Trauerspiel in Tyrol. Dramatisches Gedicht von Karl Immermann, bei Arnz u. Co. in Düsseldorf. Nachlaß: Archiv 137. Es ist dargestellt: Akt I, Szene 5; Akt II, Szene 8; Akt IV, Szene 10; Akt V, Szene 6.

[9]) Goethe- und Schiller-Archiv: Nachlaß 106. Gemischte Briefe.

war hier und konnte ihm vorstehn; so gelang es mir denn, ihn zu bringen. Das Stück macht sich sehr gut auf dem Theater, hält die Zuschauer, ungeachtet des Mangels an hervorgebrachtem Bühneninteresse bis ans Ende in der Sache, und hat Akt für Akt gewisse sublime Punkte. Die Darstellung war von mir durchaus geleitet worden und konnte für eine lebendige, kräftige gelten, ich wünschte, Ihr hättet sie mit ansehn können. Nach dem Schlusse erwies man mir folgende Auszeichnung. Mein Name wurde von vielen Seiten gerufen: vorerst der Vorhang unter einem Tusch von Trompeten und Pauken sich hob, eine Schauspielerin (Mad. Meisinger) mit einem Lorbeerkranze hervortrat und nachstehende Verse rezitierte:

Dem Dichter weihet heut' des Dankes Lohn,
Der eines treuen Volkes treues Bild
Euch aufgestellt in frischem Farbenglanz!
Er ist euch nah — des Vaterlandes Sohn!
Und eines jeden Wunsch glaub' ich erfüllt,
Bring' ich in Eurem Namen ihm den Kranz. —" [1])

Auch in Bremen wurde das Stück im Jahre 1834 aufgeführt. In einem Briefe v. 26. IV. 1836 an Ferdinand [2]) kündigt Immermann für den 10. V. 1836 den Hofer an: „Am 4ten Mai steht Hamlet und am 10ten Hofer an." In Wirklichkeit wurde der „Hofer" aber am 8. V. 1836 zum erstenmale in Düsseldorf [3]) wiederholt. Diese Wiederholung hatte kein günstiges Ergebnis, Immermann äußert sich selbst darüber: „Leider diesmal nicht so gut, wie vor zwei Jahren. Die Schauspieler waren in Gedanken schon mit dem Einpacken nach Krefeld beschäftigt, und so hatte die Darstellung etwas Mattes und Zerrissenes. Im III. Akt ging ich verdrießlich nach Hause." [4]) Dazu berichtet eine Zeitungsnotiz [5]): „Die Darstellung ist im Ganzen der nicht zur Seite zu setzen, die uns vor zwei Jahren das Trauerspiel in Tyrol vorführte, obwohl im Einzelnen eben so Gutes, wo nicht Besseres geleistet wurde". — „Das Haus war nicht besonders besetzt, und obwohl Einzelheiten beifällig aufgenommen wurden, steigerte sich der Enthusiasmus doch nicht so weit wie vor zwei Jahren." Am 17. X. 1836 wurde das Stück in Elberfeld gegeben. Interessant ist, was Fellner [6]) über Immermann und Elberfeld berichtet: „Mir war der Ort seiner grenzenlosen Gemeinheit wegen so ekelhaft geworden, daß, als ich am 17. X. 1836 nach der Probe vom ‚Hofer' mich mit leichtem Herzen zum letztenmale auf den Rückweg nach Düsseldorf machte." Dann folgten Aufführungen mit steigendem Beifall in Braunschweig am: 22. IX. 1836 [7]), 25. IX. 1836 und am 29. I. 1837, 27. II. 1837.

---

[1]) Vgl. hierzu R. Fellner, a. a. O. S. 275—77.
[2]) Goethe- und Schiller-Archiv: Nachlaß 106.
[3]) Der Theaterzettel dieser Aufführung mit Angabe des Ortes der Handlung für alle 5 Akte ist im Nachlaß in Weimar vorhanden.
[4]) R. Fellner, a. a. O. S. 448.
[5]) Blätter f. Scherz und Ernst Beil. z Düss. Zeitung Nr. 38 v. 11. V. 1836
[6]) R. Fellner, a. a. O. S. 465
[7]) An diesem Tage zum Besten der Abgebrannten der Stadt Blankenburg. (Siehe Seite 51, Anm. 2).

In Leipzig wurde der „Hofer" am 13. III. 1838 [1]) gegeben. Im Jahre 1838 und 1843 hat auch Dresden den „Hofer" gebracht. [2])

Zu Lebzeiten des Dichters hat man das Drama nur in diesen Städten aufgeführt. Aus Hofrücksichten war es lange von den deutschen Bühnen fern gehalten, erst lange nach dem Tode des Dichters folgten Aufführungen auf dem National-Theater in Mannheim: am 22. X. 1845 und auf dem National-Theater in Weimar: am 2. I., 8. I., 24. IV. 1853. Die Aufführung in Weimar ist bestimmt nicht auf politische Gründe zurückzuführen. Es war unter der Direktion des Kammerherrn v. Ziegesar, dem aus Gesundheitsrücksichten der artistische Direktor Heinr. Marr zur Seite stand. Es wäre denkbar, daß die Aufführung zustande gekommen ist durch den persönlichen Einfluß Stahrs, der warm für Immermann mit dem Charakter von Stahl eintrat, der auch in Oldenburg mit v. Gall und Mosen ein Theaterinstitut zu verwirklichen suchte, wie es Immermann in Düsseldorf geschaffen hatte. [3]) Mehr aber scheint mir die Weimarer Aufführung zurückzuführen zu sein auf Marr, der am 29. IX. 1852 nach Weimar gekommen war, der schon in Braunschweig das Drama mehrmals mit großem Erfolg herausgebracht hatte und der nach den Theaterzetteln, die für alle drei Aufführungen im Theaterarchiv in Weimar vorhanden sind, selbst den Eisenstecken gespielt hat. Nach der allgemein politischen Zeitung „Deutschland" sollte „Andreas Hofer" ursprünglich am 23. IV. 1853 zum drittenmale gegeben werden, wurde aber wegen Erkrankung eines Schauspielers (Milde) am Sonntag, den 24. IV. aufgeführt. Hierüber schrieb die „Deutschland" [4]): „Gestern Abend wurde im Hoftheater Immermanns ‚Andreas Hofer oder das Trauerspiel in Tyrol' aufgeführt. Außer gewissen Längen hat dieses Stück seine Wirkung nicht verfehlt. Es war mit großem Geschick in Szene gesetzt, mit Fleiß einstudiert und in der Ausstattung prachtvoll. Herr Genast (Hofer) wurde gerufen." Die „Weimarische Zeitung" [5]) kündigte „Andreas Hofer" in einer Vorbesprechung als „etwas Künstlerisches, Tüchtiges, Abgeschlossenes und von wahrhaftem Dichterhauche Durchwehtes" an.

---

[1]) Nach Mitteilung des Ratsarchivs Leipzig nicht am 13. III. sondern am 12. III. 1838, wie ich auch aus dem noch vorhandenen Theaterzettel feststellen konnte. (Montag, den 12 März 1838 Zum Besten des Theater-Pension-Fonds. Zum erstenmale: Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer. Historisch-dramatisches Gemälde in 5 Akten von Immermann. Neue Bearbeitung des früher erschienenen dramatischen Gedichtes: „Das Trauerspiel in Tyrol" von demselben Verfasser.) Vgl Jahrb. von Willke u. Fischer 1839, II. 123. Leipziger Allgem. Zeitung 1839.

[2]) Houben, „Emil Devrient". S. 322. Gutzkow an Devrient, 27. Nov. 47. „Wir machen mit bedeutenden Dichtern wie Halm, Immermann Experimente, die der Kasse nichts eintragen."

[3]) Vgl. „Weimar und Jena", ein Tagebuch von A. Stahr. Oldenburg 1852, 1. S. 194/204.

[4]) Deutschland Nr. 2 vom 4. I. 1853.

[5]) Weimarische Zeitung vom 29. XII. 1852, Nr. 104.

An der Stuttgarter Hofbühne wurde das Werk am 29. XII. 1854 gegeben, und im Jahre 1870 führte man es hier wieder auf; es bestand während des deutsch-französischen Krieges ein Bedürfnis für vaterländische Dramen. [1]) Das badische Landestheater in Karlsruhe brachte das Werk wieder heraus am: 8. III., 10. III., 7. IV., 25. VIII. 1861 und am 28. I. 1862 in der Bearbeitung von A. Lewald. [2]) Zur Erstaufführung am Karlsruher Großherzoglichen Hoftheater schreibt die „Karlsruher Zeitung“ [3]): „Gestern ging Immermanns Trauerspiel ‚Andreas Hofer' in sorgfältigster Einstudierung hier erstmals in Szene. Das Haus war stark besetzt, die Wirkung namentlich in den dramatisch belebteren zwei ersten Akten mit ihren trefflich durchgeführten Ensembleszenen eine bedeutende. Wie sehr diese neue Erwerbung unseres Schauspielrepertoires bezüglich ihres Inhaltes just in der Gegenwart am Orte ist, dafür sprach die ungewöhnlich gehobene, sympathische Stimmung, welche insbesondere an dem jüngeren männlichen Publikum den ganzen Abend hindurch bemerkbar war, wie der zündende Effekt so mancher zeitgemäß anklingender Stelle. Gleich dem Zusammenspiel zeugten die Einzelleistungen von dem Eifer, womit sich das zahlreiche Personal der gewiß nicht leichten Aufgabe unterzogen hatte.“

Das Nationaltheater in Mannheim hat am 1. XI. und am 29. XI. 1861 das Stück wiederholt. Auch das Stadttheater in Innsbruck [4]) hat zur Konstitutionsfeier am 26. II. 1862 „Andreas Hofer“ gegeben. Die Berichte über diese Aufführung widersprechen sich je nach dem Parteistandpunkt der Presse. [5]) Es besteht außerdem

---

[1]) Hier verweise ich noch einmal auf das Theatermanuskript, das Immermann an die Stuttgarter Hofbühne gesandt hat (s. S. 51 m. Diss.).

[2]) Houben. Emil Devrient. Frankfurt a. M. 1903, S. 21. Hamburg: „Das vielseitige Talent August Lewalds verband aufs engste Theater und Literatur. Eine Einstudierung von Immermanns „Trauerspiel in Tirol“, die er ausgezeichnet inszeniert hatte, fand noch eine Würdigung in einer Umgebung, die Prof. Gottlieb Friedr. Zimmermann wiedergewöhnt hatte, die Theaterereignisse ausführlich und gründlich zu erörtern“. Ebenda S. 299, Holtey an Devrient, Magdeburg, 11. XI. 46: „Am 19ten findet noch ein Vortrag des Immermannschen Andreas Hofer (Magdeburg!!) für die Armen statt“

[3]) Karlsruher Zeitung vom 9. III. 1861.

[4]) So zu finden in der „Chronik von Innsbruck“ von Carl Unterkirchner, 1907. Vgl. S. M. Prem, Gesch. d. neueren dtsch. Lit. in Tirol, Innsbruck 1922, S. 79.

[5]) „Bote von und für Tirol und Vorarlberg“ (liberales Amtsblatt), 26. II. 1862, Nr. 47: „Der Konstitutionsfesttag ward nach Gebühr festlich begangen. Die Vorfeier dieses Freudentages der Völker Oesterreichs bestand gestern in der Aufführung von Immermanns vaterländischem Werke „Andreas Hofer“ im K. K. Nationaltheater, welches bei festlicher Beleuchtung in allen Räumen überfüllt und namentlich in den Logen von der Elite Innsbrucks in Festtoilette besetzt war.“ — „Neue Tiroler Stimmen“ (konservatives Blatt), 27. II. 1862, Nr. 48: „Zur Vorfeier der Konstitutionsfeier wurde im Theater „Andreas Hofer von Immermann“ aufgeführt. Der Gegenstand wäre freilich reizvoll genug, die Ausführung hat ihre Kraftstellen, wie sie Immermann stets hat, aber es fehlt dem Drama nichts mehr und nichts minder, als alle nationale und lokale Farbe. Eichendorff, ein ebenso gründlicher als unbefangener Literarhistoriker fällt dasselbe Urteil und tadelt die „völlig gleichgültige Behandlung der religiösen Anschauung in einem Stücke, wo sie augenscheinlich das historische Grundelement bildete . . .“ „Das Zuschauerpublikum, welches anfangs sehr zahlreich da war, sprach durch sein Verhalten sein Urteil dahin aus, daß der Gedanke, Immermann auf die Innsbrucker Bühne zu bringen, kein glücklicher war.“

die Möglichkeit, daß das Werk von 1848 bis 1862 auf einer Bauernbühne aufgeführt worden wäre, doch die Dokumente fehlen. Immermann ist in Tirol nicht zur Geltung gekommen, aber noch heute wird daselbst der Dichter des „Münchhausen“ wegen seines „Andreas Hofer“ viel genannt. Wenn dies Trauerspiel in seiner Urgestalt gegenwärtig in den Alpenländern wohl kaum aufgeführt wird, so bildet es doch — worauf schon der Kritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten“ [1]) hingewiesen — die Grundlage für die zahlreichen Volksschauspiele [2]), deren Mittelpunkt Andreas Hofer ist. Das Wiener Burgtheater hat in der Zeit vom 18. X. 1863 bis 29. VI. 1866 das Drama siebenmal auf die Bühne gebracht. Wenngleich es auch unter dem beginnenden Kriegslärm von 1866 wieder vom Repertoire verschwand, so wurde doch, dank den Bemühungen Laubes [3]), dem Dichter

---

[1]) 48. Jahrg., Nr. 335.

[2]) Dem Volkstum ist es gelungen, aus Andreas Hofer ein Volksdrama zu machen, und vom Volke für das Volk wurde das Schauspiel zur Aufführung gebracht in:

Brixlegg, am 17. 7. 1881 zum erstenmale „Andreas Hofer, Sandwirt von St. Leonhard im Passeiertale oder das letzte Aufgebot.“ Vaterländisches Schauspiel in 4 Akten mit Tableaux. Daselbst 1892 das von E. Dorn verfaßte 4aktige Hofer-Drama. Am 21. 7. 1895 im Passionstheater: Eröffnungsvorstellung des Volksschauspiels „Andreas Hofer“. Wenn es sich hier auch in der Hauptsache um die Dichtung von Dorn handelt, so sind doch einzelne Szenen aus dem Immermannschen Drama nicht ohne Geschick in den Rahmen der modernen Dichtung eingefügt. „Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen der Dichtung ist ziemlich lose, die Handlung nicht auf die Person des Helden konzentriert, sie wird vom ganzen Volke getragen und erinnert uns dadurch daran, daß wir es hier eben mit einer Volksschaustellung zu tun haben.“ Vgl. „Münchener Neueste Nachrichten“ 48. Jahrg., Nr. 335 und „Innsbrucker Nachrichten“ 1895, Nr. 165/166.

Oberdorf b. Füssen, am 3. 10. und 18. 5. 1891 Aus Immermanns und Berlas Hofer-Dramen für eine Aufführung unter freiem Himmel bearbeitet. Vgl. „Neue Tiroler Stimmen“ 1891, Nr. 103.

Oberstdorf, 1891, Hofer Andreas. Gemälde in 2 Akten (Eine Immermann-Bearbeitung, sogar im Druck erschienen, ohne Angabe des Verfassers).

Oberdorf-Dornbirn, 1892, Andreas Hofer. Historisches Gemälde in 2 Abteilungen. Ferdinandeum F. B. 256.

Innsbruck, am 27. 8. 1893 im Theater im Löwenhaus: Volksdrama „Andreas Hofer“ von einem ungenannten Verfasser (Leiß?) aus Innsbruck. Beifällige Aufnahme.

Meran, Folks-Play at Meran Tirol. Andreas Hofer, Carl Wolf, Author, Meran 1907.

Kastelrut a. Schlern. Verfasser ist Skala.

Iselberg,
Thiersee, (Vorderthiersee)
Erl, Verfasser ist Lippl } geschlossene Volksbühnen.

[3]) Laube hatte eine besondere Vorliebe für das Stück. Er schreibt: „Ein vaterländisches großes Stück war so lange mein Wunsch! Die Bühne ist ja am mächtigsten, wenn sie vaterländische Dinge vorführen und aussprechen kann. Jahrelang hatte ich um die Erlaubnis geworben für diesen „Hofer“ — vergeblich. Da war der Pater Haspinger, da war der Schurke Kolb geistlich verdächtig, wie sehr

ein schöner „Ehrenerfolg" zuteil. Lindau [1]) sagt dazu: „Die verhältnismäßig günstigste Aufnahme hat es im Burgtheater in Wien gefunden, wo es in großartiger Besetzung: mit Joseph Wagner als Andreas Hofer, Förster als Speckbacher, Laroche als Haspinger, Anschütz als Peter Mayer, Fichtner als Vizekönig von Italien, Charlotte Wolter als Elsi, vom Oktober 1863 bis zum Juni 1866 siebenmal gegeben werden konnte. Offenbar hat hier aber weniger der dramatische Wert der Dichtung, als der patriotische Inhalt dem Immermannschen Werke die auch nur knappe Lebensdauer verliehen. Das Datum der letzten Aufführung, 29. VI. 1866, vier Tage vor der Schlacht bei Königgrätz, spricht deutlich genug."

Im Mecklenburgischen Staatstheater zu Schwerin wurde „Hofer" am: 28. Februar, 2. März, 16. März 1864 und am 2. Januar 1865 aufgeführt. Nach fast vierjähriger Unterbrechung hat dann das badische Landestheater in Karlsruhe das Stück wiederholt und zwar am 5. September 1865, 30. Mai 1867, 12. März 1869, 12. November und 21. Dezember 1875, 3. April 1892, 5. April 1892 und am 14. April 1893 in B.-Baden. In der Bearbeitung von Lindau wurde das Trauerspiel am 10. November und am 29. Dezember 1895 auf dem Landestheater in Meiningen gegeben. G. Malkowsky [2]) sagt darüber: „Die Erstaufführung des Trauerspiels in Tirol von Karl Immermann in Meiningen war eine künstlerische Tat, um so mehr, als damit nicht nur eine typische nachklassisch-romantische Dichtung dem Publikum wieder zugänglich gemacht, sondern der deutschen Bühne gleichzeitig ein Volksschauspiel im edelsten Sinne des Wortes zurückgeschenkt wurde. — P. Lindau hat eine schöne Aufgabe schön begonnen. Die Aufführung am Meininger Hoftheater bedeutet einen künstlerischen Erfolg ersten Ran-

---

ich ihn verkleidete, da war dieses und jenes Grund zur Abweisung — in Wahrheit blieb es die Scheu vor der Unmittelbarkeit. Solch ein Stück erschien zu unmittelbar. Nur nichts direkt aussprechen auf der Szene, was politisch oder auch nur sonstwie treffen könnte! Selbst nicht patriotisch. Das hat seine Konsequenzen. Wird heute das allenfalls Zulässige ausgesprochen, so will morgen auch das kaum Zulässige, übermorgen das Unangenehme ausgesprochen sein. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne. Nur nichts Direktes!" Erst nach dem Intendantenwechsel (Graf Lanckorowski — Fürst Vinzenz Auersperg) wurde Laube die Aufführung erlaubt. Nun erst erkannte er die Schwierigkeiten, die der Aufführung entgegenstanden. Infolge seiner persönlichen Bekanntschaft mit Immermann hat er bei der Bühnenbearbeitung keine großen Veränderungen vorgenommen, und trotzdem „trug der gute Inhalt doch unter sorgfältiger Darstellung einen Ehrenerfolg ein, und wir haben von Zeit zu Zeit das Trauerspiel wiederbringen können. Es kann also auch in Zukunft erhalten bleiben, wenn die Direktion ihm Aufmerksamkeit und Pflege widmet. Die uns naheliegenden Verhältnisse und Namen üben ja doch — auch bei skizzenhafter Behandlung des dramatischen Ganges — einen erweckenden Einfluß auf unsere Teilnahme. Wenn von Innsbruck, Meran und vom Passeiertale, von Hofer, Speckbacher und Pater Haspinger die Rede ist, da werden wir doch viel leichter getroffen, als wenn das Forum romanum und Antium oder Cominius und Aufidius an unser Ohr klopfen" (mitgeteilt in „die deutsche Bühne" vom 25. II. 1910. S. 54). Vgl. „Neue freie Presse", Andreas Hofer und das Wiener Burgtheater 20. 5. 1909.

[1]) Meyers Volksbücher, Nr. 1106/07, Einleitung.

[2]) Moderne Kunst, 1896. S. 140.

ges.“ Weitere Besprechungen dieser beiden Meininger Aufführungen liegen nicht vor, da der Herzog Georg seinerzeit den Wunsch geäußert hatte, die Zeitungen möchten die Kritiken über die Theaterstücke, die unter seiner Regie und in seinem Theater zur Aufführung kämen, unterlassen. Wohl hat das „Meininger Tageblatt“, als damals einzige Zeitung in Meiningen, zwei kleine Notizen, die wahrscheinlich vom Theaterbüro des HerzoglichenHoftheaters stammen, gebracht, die vor der Aufführung des Immermannschen „Andreas Hofer“ veröffentlicht wurden.

Die erste sagt: „Schon vor mehreren Jahren, als das Hoftheater die großen Gastspielreisen unternahm, hatte die Absicht vorgelegen, Immermanns ‚Trauerspiel in Tirol‘, welches am nächsten Sonntag, den 10. November, hier in Szene geht, und einen ungemein großen und umfangreichen Apparat erfordert, sorgfältig einzustudieren und der Zahl der Gastspielstücke einzureihen. Durch das Aufhören der Reisen wurde der Gedanke aufgegeben. Denselben wieder aufzunehmen, war keine Zeit geeigneter, als die gegenwärtige, in welche die großen Jubelgedenktage an die Zeit des gewaltigen 70er Krieges fallen.“ Dann geht die Besprechung auf den Inhalt des Trauerspiels kurz ein und auf die Umarbeitung zum Andreas Hofer und sagt weiter: „Die Bearbeitung, in welcher die dramatische Dichtung am Sonntag hier aufgeführt wird, hat aus beiden Dramen das Schönste und Wertvollste zu einem harmonischen Ganzen vereinigt.“

Die zweite Notiz lautet: „Am Sonntag, den 29. d. M., findet auf der hiesigen Hofbühne die zweite Aufführung des Immermannschen Trauerspiels in Tyrol (in der Bearbeitung von Paul Lindau) statt, dessen Première am 10. November überall in Deutschland großes Aufsehen erregt hat und in vielen großen auswärtigen Blättern eingehend besprochen worden ist. Hatte sich bei jener Vorstellung der nicht zu leugnende Uebelstand herausgestellt, daß das Drama in der damaligen Gestalt noch weit über die Grenzen eines Theaterabends hinaus ging und gegen den Schluß ermüdend wirken mußte, so sind in der Zwischenzeit geeignete Kürzungen vorgenommen worden, infolge deren das Ueberflüssige ausgeschieden, das andere geschickt zusammen gezogen wurde, sodaß dadurch viel Zeit gewonnen ist. Ebenso sind alle kleinen Mängel, welche bei der Erstaufführung eines so umfangreichen Bühnenwerkes mit anspruchvollstem Apparat unvermeidlich sind, beseitigt worden.“ [1])

Zum 100jährigen Geburtstage des Dichters brachte das Schauspielhaus in K ö l n am 24. IV. 1896 das Stück einmal zur Aufführung.

Im Winter 1898/99 stand das Trauerspiel in Lindaus Bearbeitung auch am Berliner Theater in Vorbereitung, ist aber nicht aufgeführt worden. In H a n n o v e r sind am 23. IX. 06 und am 3. IV. 09 zwei Dilettanten Aufführungen gewesen.

In der Neuzeit brachten: D ü s s e l d o r f, M a g d e b u r g, C h e m n i t z und O l d e n b u r g das Werk heraus. [2]) Im Kriegs-

[1]) Meininger Tageblatt, veröffentlicht vor der Aufführung.

[2]) Auch in Tirol scheint in der Neuzeit der Immermannsche Hofer von der Bühne herab auf das Volk gewirkt zu haben. Das beweisen die vom Standpunkt eines Tirolers geschriebenen Worte Dörrers (Andreas Hofer auf der Bühne, Brixen

jahr 1915 (2., 9. und 25. September, 23. Oktober und 6. November) hat das Düsseldorfer Stadttheater — veranlaßt durch den Geist der Zeit — versucht, Immermanns halbvergessenes Trauerspiel „Andreas Hofer“ [1]) zu neuem Leben zu erwecken. „Wenn dieser Versuch [2]) auch nicht vollständig gelingen konnte, da die das Werk durchsetzende verschwommene Romantik Tieckscher Abstammung von unserer Zeit so endgültig überwunden ist, daß wir ihr fast ratlos gegenüberstehen, so bleiben doch positive Werte genug übrig, an denen nicht nur der vaterländisch durchglühte, sondern auch der künstlerisch empfindende Mensch seine Erbauung findet.“ — „Das Urdeutsche, worauf es uns in dieser großen Zeit der vaterländischen Erhebung in erster Linie ankommt, verfehlte auch bei der gestrigen Aufführung seine Wirkung nicht. Der wechselnde szenische Rahmen, in den man die Handlung des Stückes gestellt hatte, war schlechterdings meisterhaft, sowohl hinsichtlich der Solidität seines Aufbaues, wie auch, was die Verinnerlichung namentlich der landschaftlichen Stimmung anbelangt. Die Aufführung hatte einen Spielrhythmus, der der zerstückelten Handlung einen einheitlichen Pulsschlag gab.“ Der Düsseldorfer General-Anzeiger [3]) schreibt hierzu: „Das Tiroler Volk trat in seinem Heldenkampf, dramatisch zusammengefaßt, vor uns hin. Das wurde erreicht durch seine eindringliche, einheitliche Charakterisierung. Seine bäuerische Einfalt, seine Verschlagenheit, seine Frömmigkeit, seine tiefwurzelnde Heimatliebe, alles das gelangte auf das Anschaulichste zum Ausdruck. Den Masken, das sah man, lagen bekannte Gemälde zugrunde, die Sprache floß natürlich, treuherzig dahin, die Volksszenen holten ihre Wirkungen weniger aus wirklichen Volksmassen als aus der Bewegung des Vorhandenen und Möglichen.“ — „Der stürmische Beifall eines nahezu ausverkauften Hauses lohnte der Direktion die tapfere Tat.“

In der Bearbeitung von Feldhaus wurde der „Hofer“ im Januar/Februar 1917 dreimal in Magdeburg [4]) mit Erfolg aufgeführt. Im Oldenburgischen Landestheater fanden ab 16. IX. 1925 drei Aufführungen statt. Das Werk wurde hier aber von Publikum und Presse abgelehnt, sodaß es vom Spielplan abgesetzt werden mußte und nicht einmal durch das Hauptabonnement ging. Die „Oldenburgischen Nachrichten für Stadt und Land“ [5]) berichten über jene Aufführung: „Die geräuschlose Stille, in der die Aufnahme seitens des Publikums ihren Ausdruck fand, ist wohl kaum als Zeichen tiefer Ergriffenheit zu verste-

1912. S. 30): „Leider bürgerte sich Immermanns eingebildeter und eigensinniger ‚Held mit dem Herzen voll frommer Liebe‘ selbst in Tirol als Bühnen-Hofer ein, trotz aller Gegenkritik und allen Spottes, gab den Behelf für die Volksspiele in den beiden Oberdorf Brixlegg und Thiersee und diente selbst vielen Hofer-Dichtern, insbesondere den Musikdramatikern, als billiges Vorbild bis herauf in unsere Tage“.

[1]) Die Kanzlerszene am Wiener-Hofe war gestrichen.

[2]) Düsseldorfer Zeitung, Jahrg. 170, Nr. 487a, v. 3. 9. 1915.

[3]) Düsseldorfer General-Anzeiger Jahrg. 40, Nr. 400, v. 3. 9. 1915.

[4]) Auch über die Aufführungen auf dem Freilichttheater zu Chemnitz lauteten die Urteile seinerzeit günstig.

[5]) Nachrichten für Stadt und Land. Zeitschrift für oldenburgische Gemeinde- und Landes-Interessen. 59. Jahrg., Nr. 253, vom 17. 9. 1925.

hen gewesen. Die Atmosphäre im Zuschauerraum war — bei guter Zentralheizung — zehn Grad unter Null." Der Kritiker, der sich ganz an R. Gottschalls Urteil anlehnt, ja es noch „verschärfend berichtigen" zu müssen glaubt, spricht als den Grundfehler dieses Trauerspiels an, „daß es fast ausschließlich breiteste, bisweilen ermüdend einschläfernde Rethorik enthält — ohne alle dramatisch ausnutzbaren Akzente, in einer Handlung, die ohne Tiefe einzellinig verläuft und rein äußerlich ist." „Der beste Wille, das aufrichtigste Wohlwollen selbst, das der Kritiker einem derartigen Experiment der Wiederbelebung entgegenzubringen geneigt wäre, versagt notwendig an der aber auch völligen Untauglichkeit des Objekts. Die Schwächen dieses „Andreas Hofer" liegen so offenkundig zutage, daß es schwer zu begreifen ist, wie es möglich war, auf der Suche nach einer wirklich lohnenden Ausgrabung an dieser Geschichtsklischierung nicht vorüber zu gehen?"

Dieser Kritik, in der lang und breit über persönliche Dinge des Rezensenten und sehr wenig über das Stück selbst gesprochen worden ist, folgten in der „Oldenburgischen Landeszeitung" [1]) psycho-analytische Randbemerkungen zur Aufführung, die mehr eine Ironisierung dieser voraufgegangenen Besprechung gewesen, und daher kommt das Thema „Andreas Hofer" eigentlich etwas zu kurz. Aber bezeichnend ist, was dieser Kritiker entgegen dem der „Nachrichten für Stadt und Land" vom Dichter und seinem Werke sagt! „Immermann wird immer einer der lautersten und verdienstvollsten Persönlichkeiten der deutschen Theatergeschichte bleiben, auch wenn man ihn bei allen seinen Verdiensten um die deutsche Literatur und das deutsche Theater gerade als Dramatiker für tot hält. Der gestrige Abend erbrachte sogar als lehrreiches Experiment die allerdings nicht durch einen äußerlichen Erfolg (keine Hand rührte sich!) dokumentierte Ueberraschung, daß der Andreas Hofer, den ich noch nie auf der Bühne gesehen, ein bühnenwirksames, dabei ästhetisch wertvolles Theaterstück ist."

Ueberschaut man die Zeitperiode der hundertjährigen Existenz des Dramas, so ergibt sich eine nur locker aneinander gekettete ja unterbrochene Reihe von Bühnenaufführungen: ein ganz allmähliches örtlich beschränktes Bekanntwerden zu Lebzeiten des Dichters, zwei Jahrzehnte mit 6 Aufführungen an 4 Orten, die Höchstzahl der Aufführungen in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, dann ein inselartiges Auftauchen an verschiedenen Theatern, bis Düsseldorf, Magdeburg, Chemnitz und Oldenburg in und nach dem Weltkriege aus naheliegenden Gründen sich des Stoffes wieder bemächtigten. Der Zeit also, die das Drama geschaffen, bedeutete es keinen großen Erfolg, der nachfolgenden Zeit bedeutete es stellenweise Hoffnung und ist heute der Literatur und der Bühne noch nicht gestorben. Immermanns Blick in die Zukunft bei der Herausgabe des „Trauerspiels in Tirol": „Freilich ist es, wie ich vor-

[1]) Oldenburgische Landeszeitung. Jahrg. 1925, Nr. 253, Donnerstag, 17. 9. 1925.

aussehe, wieder von der Beschaffenheit, daß unsere Bühne es nicht aufnehmen wird“ [1]), hat sich also nicht voll und ganz erfüllt; andererseits ist aber auch seine Voraussicht nach der Aufführung des „Hofer“ auf der Musterbühne: „Ich weiß nun, daß diese Stücke dem deutschen Theater angehören und über kurz oder lang ihren Gang über dasselbe nehmen müssen, wie man sich auch dagegen sperren mag“ [2]), nicht ganz in Erfüllung gegangen.

Weil der „Hofer“ ein Freiheitsdrama ist und wir in Unfreiheit leben, muß man sich über die Zurückhaltung der lebenden Bühne wundern, wird doch die „Hermannsschlacht“ häufig gegeben und bei nationalen Kundgebungen der „Rütli-Schwur“ oft gesprochen oder die „Rütli-Szene“ aufgeführt. Es ist eigentümlich und hat seine tieferen Gründe, daß wir uns heute für Immermanns Hofer nicht mehr so recht begeistern können. Wir finden zu den Problemen, mit denen der Magdeburger Gerichtsrat, nach Düsseldorf kommend, sich auseinandersetzt, kein rechtes Verhältnis. Ein Grund dafür liegt in dem hervorgehobenen Mangel einer hohen Tragödie, ein anderer mag sein, daß die Gegenwart den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts so wesensverwandt ist, daß wir kein Naturvolk mehr sind wie die Tiroler oder Marokkaner; es mag auch begründet sein in dem Ringen um das nackte Leben, in einem allmählichen Sichgenügen in einer Vermaterialisierung der Weltanschauung ohne heilige Ideen und Ideale. Einen anderen Grund hat schon Putlitz [3]) angegeben: „Was dem Stücke in Wahrheit entgegentrat, waren die allgemeinen Schwierigkeiten, mit denen in unserer Zeit klassische Poesie überall im Theaterleben zu kämpfen hat.“ Wie damals, so wird auch heute der Platz eines Dramas auf dem Bühnenrepertoire in etwa bestimmt durch das Interesse des Publikums. Ein idealistisches Freiheitsdrama, ernst und feierlich wie den „Hofer“ liebt das Publikum nur dann, wenn zu der Gedankenschwere auch die dramatische Schlagkraft kommt. Man hat das Immermannsche Drama nicht bühnengerecht genannt, man hat es vielfach für die Bühne bearbeitet und das mit Recht, denn der „Hofer“ trug das Gesicht seiner Zeit, und die Bühne zu unserer Zeit verlangt ein ganz anderes Antlitz des Dramas. Ob allerdings die Bühnenbearbeitung das Drama zu einem Kunstwerk macht, das steht dahin und soll hier nicht entschieden werden. Jedenfalls mit den augenblicklichen Bühnenbearbeitungen ist dem Werke nicht beizukommen, es hält auf die Dauer nicht. Man begreift, daß verschiedene Theater nach dem Stück gegriffen haben, man erkennt ihre Arbeit und Hingebung für die Aufführung an, aber

[1]) Vorrede des Verfassers zum „Trauerspiel in Tirol“, Hempel, a. a. O. 17. Bd. S. 11.
[2]) Hempel, a. a. O. 16. Bd. S. 475.
[3]) Putlitz, a. a. O. I. S. 155.

man muß ehrlich sagen, das alles reicht noch nicht hin, Hofer der Bühne zu gewinnen. Eine Wiedererweckung kann und wird sich lohnen, wenn die Wirkungsmöglichkeiten herausgeholt werden. Dem Schauspiel wäre ein Leben auf der Bühne gesichert, wenn die rein künstlerischen Bemühungen gipfelten in sehr geschickter, sehr starker Besetzung, sehr konzentrierender und ausgleichender Regie. Denn der „Hofer“ gehört zu den dramatischen Werken Immermanns, die uns trotz einer gewissen hervorgehobenen Schwäche immerhin noch einiges bedeuten, bedeuten könnten oder deren Aufführung sich, unter dem wirtschaftlichen Gesichtswinkel betrachtet, noch verlohnt.

Wenn also durch diese angeführten Gründe die gegenwärtige Zurückhaltung der Berufsbühne gerechtfertigt erscheint, so muß dennoch einmal betont werden, die Tragödie des tapferen Tiroler Bergvolkes wird nie aus der Geschichte und dem lebenden Volke verschwinden und niemals wird man Immermanns „Andreas Hofer“ vergessen können. Wenn ihm auch Bühnenerfolg versagt blieb, so ist es doch das einzige Hoferdrama, wiederhole ich, welches in der Literaturgeschichte einen Namen erwarten darf. Das Werk verdient zum mindesten — worauf ich mit Koch schon hingewiesen habe — als Buchdrama doch größere Beachtung, weil es die Phantasie außerordentlich anregt, und ich schließe die Betrachtung mit der Feststellung, daß dem Dichter, trotz der Unbeständigkeit seines „Hofer“ auf der Bühne, doch schließlich zuteil geworden ist, was er verdiente: sein Drama hat eine **Auferstehung** gefeiert, allerdings **keine Auferstehung zu ewigem Leben** auf den Brettern, die die Welt bedeuten, wohl auf den Volks-, Vereins- und Freilichtbühnen. [1])

---

[1]) Siehe Seite 131, Anm. 2.

Beigabe.

Holtei an Immermann. [1])

Berlin, 14. Juni 27.

Der Morgen des 14ten bricht heran, mein geliebter Freund und ich kann nicht eher mit Ruhe an meine Arbeit gehn, bevor ich Ihnen nicht kürzlich einen Bericht über die gestern stattgefundene Vorlesung Ihres Trauerspiels abgestattet. Von Karten, der zur Probe einliegenden gleich, hatte ich 600 Stück verteilt; 300 nämlich an die Literaria, 100 an die Studiosen und 200 an angesehene Leute in der Stadt. Trotz der ungeheuren Hitze sind nur 50 Stück ausgeblieben und die Türsteher haben mir so eben 552 auf den Tisch gelegt. Sie mögen also glauben, daß es warm war — und ich von Anteil für Sie, von Besorgnis für mich erfüllt, fast im zwiefachen Glühofen. Brühl, Esperstadt und Tyschoppe (letzterer ist Kurator des Theaters, ein bei Wittgenstein Alles geltender Geheimrat) saßen gerade mir gegenüber in den Logen, und ich hatte die Satisfaktion sie bis zum letzten Worte aushalten zu sehn. Es hat sie also sehr interessiert, denn zu genieren pflegen sich die Herren sonst nicht. Und so hat es denn, wie ich teils während des Lesens fühlte, teils nachher von meinen auflauernden und horchenden Freunden bei einem Symposion erfuhr, einen allgemeinen redlichen Widerklang gefunden, der ihm ja auch nicht entgehen konnte. Herausheben will ich für jetzt (da sich ein allgemeines Urteil bedeutender Männer doch erst konstituieren und vielleicht in d. Lit. aussprechen kann) nur diejenigen Stellen, bei denen ich so gewissermaßen auf den Fleck die Quittung des Entzückens aus Gemurmel oder gezogenen Schnupftüchern entnahm: 1. Die Szene Speckbacher mit Lefebre. 2. Die Erzählung Meyer. 3. Hofers erster Auftritt und seine Ernennung. 4. (worauf ich am wenigsten gehofft hatte) Wildmanns Verstoßen seines Weibes. 5. Die Gesangszene. 6. Kolb's Opferlust (lautes jubelndes Gelächter!). 7. Hofers Triumph, Gruß an den Kaiser und Schluß des 2. Aktes — lange Pause, während welcher ich (natürlich in einem Nebenzimmer) Wäsche wechselte, das Auditorium aber ungebührlich viel Eis fraß, Li-

[1]) Bisher ungedruckt. — Im Goethe- und Schiller-Archiv.

monade, Kardinal trank, — 3. Akt. 8. Hofers Szene mit seinem Jungen. 9. Seine Unterredung mit dem Vizekönig. 10. Elsis Brandszene und ihr Tod. 11. Die sämtlichen Szenen auf dem Felsen bis zum Ende.

Am wenigsten sprach offenbar Donay an, den ich noch dazu sehr mäßig hielt und die Szenen des dritten Aktes zwischen ihm, Speckb., Hasp. u. Hofer schienen mit der Hitze in Bund treten und die Leute ungeduldig machen zu wollen. Es hatte schon 10 Uhr geschlagen, als ich erst im 4ten Akt da war, wo Baraguay zu den Tyrolern kommt. Ich sah, daß Damen im Vordergrunde unruhig waren und hörte sie in den kleinen Pausen sagen: sie müßten noch nach Charlottenburg. Da übermannte mich die Angst vor einer Störung und ich erzählte, die wörtliche Vorlesung weglassend, die ersten Szenen des 5ten Aktes ihrem Inhalt nach, indem ich sagte, ich wollte eilen, zum Ende zu kommen, da ich hier und da eine gewisse Unruhe wahrnähme. Das hatte die gewünschte Folge. Es entstand ein allgemeines Zischen und Ruhegebieten und so war denn der andere größere Teil des 5ten Aktes wie in einer Kirche, nur vom Weinen der Frauenzimmer begleitet.

Zwei Dinge sind mir aufgefallen, die zu tadeln mären. Das erste ist Kleinigkeit, weil es leicht zu ändern ist; es ist die Länge des Stücks; ich habe mit Unterbrechung von einer Viertelstunde, mit möglichster Förderung, mit Weglassungen — von 7 bis 11 Uhr gelesen. So spielt das Stück 6 Stunden.

Das zweite ist wichtiger: für das Publikum ist der zweite Akt zu theatralisch-glänzend, um ihm die nötige Ruhe für die kommenden Akte zu lassen. Besonders für den dritten. Wenn Sie wollen, ist das kein Fehler, sondern ein Lob. Aber es ist nur bei der Darstellung bedenklich. Die Szene mit dem Engel — doch darüber schreib' ich nicht, bevor ich nicht von Ihnen wieder eine Zeile habe. Dann mehr davon. Denken Sie, ich habe aus Ihrem Manuskript gelesen, das Andre war nicht fertig geworden. Es ging aber gut.

Nun zum Schluß die heilige Versicherung, daß Sie einen Triumph gefeiert haben, denn bei'm Herausgehen ist das Stichwort gewesen: Nein, das hätten wir nicht gedacht! Was Brühl sagen und tun wird, erfahr' ich bald, dann mehr von

Ihrem treuen Verehrer

H. Holtei.

Literatur.

I.

Das Trauerspiel in Tirol. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen von Karl Immermann. Hamburg 1828.
Immermanns Werke: Mit Einleitungen von Robert Boxberger. Berlin. Gustav Hempel. 20 Bde. (angeführt als Hempel).
Immermanns Werke: Herausgegeben von Werner Deetjen. Bong u. Co., Berlin, Leipzig. 6 Teile. (angeführt als Deetjen-Werke).
Immermanns Werke: Herausgegeben von Max Koch. (D. Nat. Lit. 159,1—160,2), Berlin, Stuttgart, 4 Bde. (angeführt als Koch).
Immermanns Werke: Herausgegeben von Harry Maync. Bibl. Inst. Leipzig. 5 Bde. (angeführt als Maync-Werke).
Immermanns Werke: Herausgegeben von Fr. Muncker. Cotta-Stuttgart 1896. 6 Bde. (angeführt als Muncker).
Immermanns Schriften: Düsseldorf (Schaub) 1835/43. 14 Bde. (angeführt als Schriften).

II.

Amelung, H.: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal von Bettine von Arnim. Leipzig, Bong u. Co.
Arnold, R.: Carl Immermann. Gedenkrede zur Centenarfeier des Dichters. Wien 1896.
Bartholdy, Jak. L. Sal.: Der Krieg der Tyroler Landleute im Jahre 1809. Berlin 1814.
Bellermann, L.: Schillers Dramen. Berlin 1905. 1. Bd.
Biese, A.: Deutsche Literaturgeschichte. München 1918.
Börne, L.: Gesammelte Schriften. Wien 1868.
Brandes: Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1924.
Braun, L.: Königin von Preußen in ihren Briefen. Berlin 1888.
Brümmer: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Univ. Bibl.
Busse, B.: Das Drama. Leipzig 1918.
Deetjen, W.: Immermanns Jugenddramen. Leipzig 1904.
Deetjen, W.: Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite. Diss. Leipzig.
Dörrer, A.: Andreas Hofer auf der Bühne. Brixen 1912.
Eichendorff, Jos. Freiherr von: Werke. Bibl. Inst. Leipzig.
Eichendorff, Jos. Freiherr von: Zur Geschichte des Dramas. Leipzig 1854. 2. Aufl. Paderborn 1866.
Fellner, R.: Geschichte einer Deutschen Musterbühne. Stuttgart 1888.
Freiligrath, F.: Carl Immermann. Blätter der Erinnerung an ihn. Stuttgart 1842.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Leipzig 1890.
Friedemann: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900.
Gebhardt, B.: Handbuch der Deutschen Geschichte. Stuttgart 1923.
Geffcken, J.: Karl Immermann. Eine psychologische Studie. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Geschichte und deutsche Literatur Leipzig 1902. 9.

Geffcken, O. H.: Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters. Hamburg 1896.
Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Dresden 1905, Bd. 8.
Goethe, Joh. Wolfg. von: Werke. Bibl. Inst. Leipzig.
Gottschall, R. von: Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts 5. Aufl. Breslau 1881.
Haym: Die romantische Schule. 2. Aufl. Berlin 1906.
Heine, H.: Werke, Leipzig, Reclam, II. Bd.
Hirn, J.: Tirols Erhebung im Jahre 1809. Innsbruck 1909.
Hirth, Fr.: H. Heines Briefwechsel. München-Berlin 1914.
Holtei: Briefe an L. Tieck. Breslau 1864.
Holtei, K. v.: Vierzig Jahre. Berlin 1844.
Hormayr, Jos., Frh. von: Geschichte Andreas Hofers, Sandwirths aus Passeyr, Oberanführers der Tyroler im Kriege von 1809. Leipzig 1845.
Houben: Emil Devrient. Frankfurt 1903.
Kohlrausch: Erinnerungen aus meinem Leben. Hannover 1863.
Kosch, W.: Deutsches Literatur-Lexikon. Halle 1927.
Krebs, Norb.: Länderkunde der österreichischen Alpen. Stuttgart 1913.
Küper: Immermanns Verhältnis zur Frühromantik. Diss. Münster 1913.
Lesson, A.: Immermanns Alexis. Diss. Gotha 1904.
Lempicki: Immermanns Weltanschauung. Berlin 1910.
Lewald, A.: Tyrol, vom Glockner zum Ortels und vom Garda- zum Bodensee. 1833—34. München 1835. 2 Bde.
Martin: Briefe der Königin Luise. Berlin 1887.
Maync, H.: Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit und Literaturgeschichte. München 1921.
Meyer, R. M.: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin 1906.
Meyer, R. M.: Deutsche Charaktere. Berlin 1897.
Müller v. Königswinter: Immermann und sein Kreis. Düsseldorfer Künstler. Leipzig 1854.
Oppermann, W.: Geschichte der deutschen Dichtung. Leipzig 1925.
Peuckert, Will-Erich: Andreas Hofer oder der Bauernkrieg in Tirol. Jena 1926.
Platen, Aug. Graf von: Dramen und dramatischer Nachlaß. 2. Teil. Leipzig. 10. Bd.
Prem, S. M.: Geschichte der neueren dtsch. Lit. in Tirol. Innsbruck 1922.
Prölß, R.: Geschichte des neueren Dramas. Leipzig 1883, III.
Putlitz, G. zu: Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1870. 2 Bde.
Putlitz, G. zu: Theaterbriefe an Karl Immermann. Berlin 1851.
Rüger, H.: Immermanns Humor. Elberfeld 1922.
Salzer, A.: Geschichte der deutschen Literatur III. Wien. Regensburg 1926.
Schenk, E.: M. Beers Briefwechsel. Leipzig 1837.
Scherer, W.: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1894.
Schlag, H.: Das Drama. Essen 1917.
Schmidt, E.: Charakteristiken, II. 2. Berlin 1901.
Schmidt, J.: Geschichte der deutschen Nationalliteratur im 19. Jahrhundert. Leipzig 1853.

Schöpf, J. B.: Tirolisches Idiotikon. Innsbruck 1866.
Schwering, J.: Franz Grillparzers hellenische Trauerspiele, auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder geprüft. Paderborn 1891.
Stahr, A.: Kleine Schriften zur Literatur und Kunst. Berlin 1872.
Steiner, Jos.: Der Tiroler Volksaufstand d. J. 1809. Erinnerungen des Priesters Josèph Donay. Hamburg 1909.
Steub, L.: Herbsttage in Tirol. 2. Aufl. München 1889.
Stolz, H.: Die Entwicklung der Bühnenverhältnisse Westfalens von 1700 bis 1850. Diss. Münster 1909.
Stork, K.: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1903.
Strauß, D. Fr.: Karl Immermann. Ges. Schriften. Bonn 1876.
Strich, Fr.: H. Heine, Werke. München 1925.
Thomas, G. M.: Jak. Phil. Fallmerayer, Ges. Werke. Leipzig 1861.
Tieck, L.: Werke: Bibl. Inst. Leipzig.
Tschurtschenthaler, H.: Chronik des Gasthofs zum „Gold. Adler" (Mskr.)
Unterkirchner, Carl: Chronik von Innsbruck. 1907.
Vogt u. Koch: Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig, Wien 1897.
Voltelini, H. von: Forschungen und Beiträge zur Geschichte des Tiroler Aufstandes i. J. 1809. Gotha 1909.
Walzel, O.: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
Wienbarg, L.: Karl Immermann. Zur neuesten Literatur. Mannheim 1835.
Witkowski, G.: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Berlin 1913.
Witkowski, G.: Lessings Werke. Bibl. Inst. Leipzig. 7 Bde.
Wohnlich: Tiecks Einfluß auf Immermann. Diss. Tübingen 1913.

III.

Allgemeine deutsche Biographie, hg. d. d. hist. Kom. Leipzig 1886, Bd. 23
Beiträge zur Geschichte des Niederrheines, 1897.
Berliner Conversations Blatt für Poesie, Literatur und Kritik. Berlin 1828. II. 2, 4.
Berlinische Blätter für deutsche Frauen, 1829.
Biographische Blätter, 2. 1896. Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung.
Blätter für literarische Unterhaltung, 1841, 1896.
Blätter für Scherz und Ernst. Beilage zur Düsseldorfer Zeitung. Düsseldorf 1836, Nr. 38; 1840, Nr. 80.
Bote von und für Tirol und Vorarlberg 1827, 1835, 1862.
Braunschweigisches Magazin, 1836.
Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Berlin 1828. 12. Jg.
Der Schlern, Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde. Bozen 1928 9. Jahrgang.
Deutsche Rundschau, 1896.
Deutsche Bühne, 1910.
Deutschland, 1853.
Die Gegenwart. Darstellung der neuest. Zeitgeschichte. III. Leipzig. 1849.
Die Scene. Blätter für Bühnenkunst, 1917.
Die Warte. VII. Jahrgang. Heft 8.
Düsseldorfer General-Anzeiger, 1915.
Düsseldorfer Zeitung, 1915.
Eos. Nürnberg 1820, Nr. 21/22.

Euphorion 1896 III; 1900 VII, XVII; 1902 XI.
Hamburger Freischütz, 1829.
Hannoverscher Anzeiger, 1829.
Hannoversche Nachrichten, 1829.
Innsbrucker Nachrichten, 1895.
Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung, 1840.
Jahrbücher der Grillparzer Gesellschaft. Wien 1893.
Jahrbücher der Literatur. Wien 1822, 1826, 1828, 41. Bd.
Karlsruher Zeitung, 1861.
Kölnische Zeitung, 1842.
Kultur I. 8. Wien.
Leipziger Allgemeine Zeitung, 1839.
Literarisches Echo, Jahrgang 11.
Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle. Nr. 1014. Hamburg, den 9. III. 1835.
Literarische Zeitung, 1844.
L'universel; Décembre 1829, Avril 1830.
Meininger Tageblatt, 1895.
Moderne Kunst, 1896.
Monatliche Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur. Berlin 1827. 1. Bd. 3. Heft.
Münchener Neueste Nachrichten, 48. Jahrgang, Nr. 335.
Musenalmanach für das Jahr 1832. Leipzig 3. Jahrg.
Nachrichten für Stadt und Land. Zeitschrift für oldenburgische Gemeinde- und Landes-Interessen, 1925.
Neue freie Presse, 1909.
Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Leipzig 1901, 1902.
Neuer Nekrolog der Deutschen, 1840. 2. Teil, Weimar 1842.
Neue Tiroler Stimmen, 1862. 1891.
Oldenburgische Landeszeitung, 1925.
Originalien, 1829.
Rheinisches Jahrbuch von Matzerath und Simrock, 1840/41.
Rheinisch-Westfälischer Anzeiger, 1827.
Schweizerisches Idiotikon 1895, 3. Bd.
Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung, 1896, 1909.
Stimmen der Zeit, 1915, 88.
Tiroler Bote, 1830, 1833, 1834.
Tiroler Stimmen, 1862. Nr. 48.
Weimarische Zeitung, 1852.
Zeitschrift für deutschen Unterricht, 1914.
Zeitschrift für westfälische Geschichte und Altertumskunde, 62, 73.

*

Außer dieser gedruckten Literatur wurde Immermanns handschriftlicher Nachlaß im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar eingesehen. Die übrigen Quellen, aus denen wir geschöpft haben, sind im Texte an Ort und Stelle verzeichnet. (Besonders wird hingewiesen auf S. 13/14; S. 28/38; S. 56/57.)

Lebenslauf.

Das westfälische Sauerland ist meine Heimat. Dort wurde ich am 25. Juni 1893 zu Gleidorf geboren. Nacheinander besuchte ich die katholische Volksschule zu Gleidorf, die Rektoratschule zu Fredeburg und das Lehrerseminar zu Werl, das ich nach bestandener I. Lehrerprüfung am 8. August 1914 verließ. Von 1914 bis 1918 nahm ich am Weltkriege teil, wurde während desselben infolge Verwundung zu Studienzwecken beurlaubt und erwarb am 9. November 1917 an der Siemens-Oberrealschule zu Charlottenburg das Zeugnis der Reife. Ich studierte an den Universitäten Berlin, Heidelberg, Frankfurt a. M. und Münster i. W.: Deutsche Literaturgeschichte, Germanistik, Erdkunde, Geschichte, Französisch, Philosophie und Pädagogik.

Nach Abschluß meiner akademischen Studien bestand ich am 9. Mai 1922 vor dem Wissenschaftlichen Prüfungsamt zu Münster die „wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen", am 26. September 1922 vor dem Staatlichen Pädagogischen Prüfungsamt zu Siegen die „pädagogische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen" und am 22. Dezember 1927 in Münster das philosophische Doktorexamen.

Immermanns.

Alexis	Ghismonda	Schule der Frommen
	13. 1. bis 25. 2. 1838 (3×).	
. 20. 4. 1835; 26. 1. 1837.		12. 2., 24. 4. 1836.
1. 21. 4. 1835; 29. 1. 1837;		
2. 11., 20. 11., 4. 12. 1886.		
		13. 1., 20. 1., 23. 3. 1852.
	3. 12. 1838 (3 ×).	
8. 2. 1886.		
8. 11., 9. 12. 1886.	März 1844.	
	16. 6. 1838; 12. 10. 1839.	
. 5., 27. 5. 1886.		
5. 10., 12. 10., 27. 10. 1885; 7. 6. 1886.		

Fortsetzung umseitig.

(Fortsetzung)

Prinzen von Syrakus	Tal von Ronceval
	7. 9. 1823.
1924/25 (7 ×).	
9. 11. 1821 (im Bekannten- und Freundeskreis (wo?).	
?	

Druckfehler-Berichtigung

Seite	9	Zeile	20	statt	J. E. Schlegel	lies	Friedr. v. Schlegel
"	14			"	Anm. 3	"	Anm. 2
"	16	"	29	"	Imermann	"	Immermann
"	21	"	21	"	Bartholdy	"	Bartholdys
"	32	"	34	"	1373	"	9373
"	45	"	38	"	Anm. 1	"	Anm. 3
"	88			"	Anm. 3	"	Anm. 2